ரா. ஸ்ரீ. தேசிகன் (கட்டுரை) **நாவல்**

எழுத்து

40

வ. வெ. சு. அய்யரின் விமர்சன நோக்கு 74
தலையங்கம்

தமிழில் சிறந்த சிறுகதைகள்—5 76
க. நா. சுப்ரமண்யம்

உதய நிழல் 78
எஸ். வைத்தீஸ்வரன்

நிலை எங்கே? 78
சு. சங்கரசுப்ரமண்யன்

நாவல் 79
ரா. ஸ்ரீ. தேசிகன்

தாயுமானவர் இலக்கியத்திறனும்
தத்துவ தரிசனமும் 82
டி. கே. துரைஸ்வாமி

ஆடன் கண்ட இலக்கியத் தத்துவம் 86
ரா.ஸ்ரீ. தேசிகன்

ராதை 87
ந. பிச்சமூர்த்தி

பொருளும் விமர்சனமும் 88
கா. சிவத்தம்பி

இரவிலே சந்திப்பு 92
ராபர்ட் பிரௌனிங்

ஏப்ரல்
62

காசு
50

எழுத்து

ஆசிரியர் :
சி. சு. செல்லப்பா

'எழுத்து' ஒவ்வொரு இங்கிலீஷ் மாதம் முதல்தேதியன்று வெளிவரும் மாத ஏடு. தனிப் பிரதி காசு 50. ஆண்டுச் சந்தா ரூ. 5-00 வெளி நாடுகளுக்கு ரூ. 6-00. சந்தா, கட்டுரை சம்பந்த மான கடிதங்கள் எல்லாம் 'எழுத்து' (Ezhutthu) 19-A, பிள்ளையார் கோயில்தெரு, திருவல்லிக் கேணி, சென்னை-5 என்ற முகவரிக்கு எழுதப் பட வேண்டும்.

4-ம் ஆண்டு
ஏடு 40
ஏப்ரல் - 62

தலையங்கம்

வ. வெ. சு. அய்யரின் விமர்சன நோக்கு

'இலக்கியமும் கொள்கைப் போராட்டமும் என்ற, நமது பிப்ரவரி மாத ஏட்டின் தலையங்கத்தில் வ.வெ.சு. அய்யரின் இலக்கிய கண்ணோட்டத்தைப் பற்றிய பிரஸ்தாபத்தில் பின்வரும் வரிகளை எழுதி இருந்தோம் :

'முதலில் அய்யர் தன் கருத்து,கோட்பாட்டுக்கு ஏற்ப, தானே செயல்முறை விமர்சனம் செய்திருப்பதை படித்தவர்களுக்கு அய்யர் வழி புரியும்.'

பொதுப்படையாக சொல்லப்பட்டிருக்கும் இந்த கருத்தை விளக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது. அய்யர் எந்தவிதமான விமர்சகர் ? இதை நாம் ஆராய வேண்டும். அப்போதுதான் அய்யரை சரியாகவோ தவருகவோ புரிந்து கொண்டு இருப்பவர்கள் யார் என்று முடிவு கட்ட இடம் இருக்கும்.

1918ல் அய்யர் 'கவிதை' என்ற ஒரு கட்டுரை எழுதி இருக்கிருர். அந்த கட்டுரையை ஒரு முக்கிய மான தஸ்தாவேஜு என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். அந்த காலத்துக்கு அது ஒரு பிரகடனம் என்றும் சொல்லலாம். அந்த கட்டுரையில் பண்டை நாளைக் கவிதையில் தமிழ்மொழி சிறப்பாக இருந்தாலும், 'இந்த நிமிஷத்தில் முதல்தர கவிகளை சிருஷ்டி செய்து தராத தால்' அது சிறப்பு குன்றி இருப்பதான கருத்தை கூறி விட்டு, கவிதைக்குரிய விஷயங்களாக இவை எல்லாம் இருக்கிறதே இன்றைய கவிகளுக்கு, என்று ஒரு பட்டியலே தந்து, 'பாட இத்தனை இருந்தும் தற்காலம் வெளிவருபவை, ஒன்று பழைய வழிகளை நாடியவையாய் அல்லது புதிய முறைகளை அனுசரித்தால் வீர்யமும் சுவையுமின்றி இருக்கின்றன என்று குறிப்பிட்டிருக் கிருர். அதோடு, 'நாட்டில் கவிதையின் லக்ஷணங்கள் மறந்து போயிருக்கையிலும் மனித ஜாதியின் அபிவிருத் தியினுல் கவிதைக்குப் புதிய பொருள் கொடுக்க வேண்டி யிருக்கையிலும் இலக்கணக்காரர் ஜனங்களுடைய கண் களையும் புலவர்களுடைய கண்களையும் திறக்க முயல வேண்டியது அத்தியாவசியம்' என்று இலக்கணக்காரர் களது (விமர்சகர்களது) வேலையை சுட்டிக்காட்டி இருக் கிருர்.

ஒரு விமர்சகனது கடமையை சொல்லிவிட்டு அவர், கவிதை என்பது என்ன என்று கேட்டுக் கொண்டு, 'கவிதையின் லக்ஷணத்தை உதாரணங்களின்றித் தெளிவுற எடுத்துரைப்பது அநேகமாய் முடியாத காரியமே' என்று சொல்லி 'கட்டளைக் கற்களாக விளங் கக் கூடிய' என்று அவர் கருதும், அதாவது 'புதிய கவிகள் நம் கண்ணுக்குப் படும்போது அவைகளின் யோக்கியதையைத் தெரிந்து கொள்வதற்கு நமக்கு உரைகல்லாக இருக்கக் கூடிய' சில கவிதைகளை எடுத் துக் கொண்டு ஆராய்கையில் பின்வரும் கருத்துக்களை வெளியிடுகிருர்.

1. 'ஒரு கவியிலாகட்டும் காவியத்திலாகட்டும் இரண்டு உறுப்புக்கள் உண்டு. அவைகளில் ஒன்று அவைகளின் அமைப்பு அல்லது நடை. மற்றொன்று அவைகளின் பொருள் அல்லது :பாவம். இந்த உறுப் புக்கள் இரண்டும் எந்தக் கவியில் மிகவும் அழகாக அமைந்துள்ளனவோ அதுதான் நல்ல கவி. இவ் விரண்டு உறுப்புகளினுள்ளும் பொருள்தான் முக்கிய மானதாக இருந்தாலும் கவிக்குக் கவியுருவம் அல்லது யாப்பு இன்றியமையாதது.'

2. 'மகோன்னதமான கவிதையின் லக்ஷணத்தைச் சுருக்கமாகச் சொல்லுவதானுல் அது மனிதனுடைய அறிவை விவகார உலகத்தினின்று தட்டி எழுப்பி அதற்கு அகண்ட உணர்ச்சியை உண்டாக்க வேண்டி யது என்பதே. கவிஞன் எந்த பாவத்தை வேண்டு மென்ருலும் கையாளலாம். எந்த ரஸத்தை வேண்டு மென்ருலும் கையாளலாம். ஆனுல் அந்த ரஸங்களும், :பாவங்களும் கேட்போரின் இதயத்தில் அகண்டப் பொருளின் சாயை விழும்படி செய்யவேண்டும்.

3. 'நல்ல கவிதையின் அடி-நாதம் அறமாக இருத்தல் வேண்டும்.

மேலே குறிப்பிட்ட இந்த மேற்கோள்களைக் கொண்டு, பொருளையும் (:பாவம் என்ற அர்த்தத்தில்) கவியுருவத்தையும் (வடிவம்) அறத்தையும், (உள்ளடக்க மாக) ஒரு நல்ல கவிதைக்கு அத்யாவச்யமானவையாக அவர் கருதுவது தெரிகிறது. அடுத்து இன்னும் சில மேற்கோள்களைப் பார்ப்போம். கம்பராமாயண கவிதைப் பகுதிகள் சிலதை சுவைத்துவிட்டு சொல்கிருர் :

1. இச்செய்யுட்களைச் சிந்திக்கையில் நமது சித்தம் எந்த விதமான பேருணர்ச்சியைச் சுவைக்கின்றதோ,

அந்தவிதம் நமது சித்தத்தை விரிகின்ற அந்தவிதமான பேருணர்ச்சியை நமது சித்தம் சுவைக்கும்படி செய்கின்ற கவிகளில்தான் உண்மையான கவிதை உண்டு.

2. 'முதற்கண் அந்தக் கவிதைகளின் நடையும் நாதமும் மிக அழகாக இருக்கின்றன. வார்த்தைகளில் தெளிவும் நயமும் வாக்கியங்களில் தேக்கெறிதலில்லாத நல்ல சுதியும் ஓட்டமும் இருக்கின்றன'

3. 'கவிதையானது தர்மத்தை அடிநாதமாகக் கொண்டு, அறிவின் பகுதியாகிற கற்பனா சக்திக்கு நல் துணையைத் தந்து இயற்கையின் அழகுகளையும் மனித வாழ்க்கையின் சுகதுக்கங்களையும் உன்னதமான பாவங்களையும் சுவையோடு கோத்து மனிதனுடைய இதயத்தில் பேருணர்ச்சிகளை எழுப்பவேண்டும்.

4. 'பிரகிருதியின் தோற்றங்களோடு மனித உணர்ச்சிகளை சம்மேளனப்படுத்திக் கவிதை இயற்றுவதைச் சுவையுடன் செய்யவேண்டும்.'

முந்தின மேற்கோள்களில் பாவத்தையும், அறத்தையும் கவியுருவத்தையும் வலியுறுத்திய அய்யர், இந்த மேற்கோள்களில் சுவை பற்றி அழுத்திக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். 'கவிதை இயற்றுவதை சுவையுடன் செய்ய வேண்டும்' என்பதும், 'நமது சித்தம் சுவைக்கும்படி செய்கிற கவி' என்பதும் 'சுவையோடு கோத்து மனிதனுடைய இதயத்தில் பேருணர்ச்சிகளை எழுப்ப வேண்டும் என்பதும், முறையே, சுவையோடு படைப்பாளிக்கும் படிப்பாளிக்கும் படைப்புக்கும் உள்ள உறவுகளை சுட்டுகின்றன. சுவையோடு ஒருவன் கோர்த்த ஒரு சுவையான பொருளை மற்றொருவனது சித்தம் சுவைக்க வேண்டும்; ஆக மூன்று நோக்கிலிருந்தும் சுவைத்தல் என்ற தன்மை இன்றியமையாததாக ஆகிறது. அதோடு 'இதயத்தில் பேருணர்ச்சிகளை எழுப்பவேண்டும்' என்ற கருத்தின் முக்யத்வத்தையும் கவனிக்க வேண்டும். கவிதைக்கு 'உணர்ச்சிப் பொருள்களும் பாவப் பொருள்களும்தான் ஜீவன்' என்று கூறி இருப்பதையும் நாம் கவனிக்கவேண்டும். இதயம், உணர்ச்சி, பாவம் இவைகள் ஒரு நிலைவழி உறவுப் பொருள்கள்; இவைகளின் இன்றியமையாமையை, கருத்தாக மட்டும் தன் கட்டுரையில் சொல்லி நிறுத்திவிடாத அய்யர், கம்பராமாயணம், வியாசபாரதம், சங்கப் பாட்டான மலைபடுகடாம், பிரஞ்சு ஆசிரியன் ஸேனுங்கூர் எழுதியுள்ள உரைநடை, தாகூரின் செய்யுள், ஆங்கில கவி வோர்ட்ஸ்வொர்த்தின் செய்யுள், இவைகளிலிருந்து பகுதிகளை எடுத்துக்காட்டி ஒப்பிட்டு அவைகளின் தரத்தை விண்டு பார்த்திருக்கிறார். இலக்கியப் படைப்பை அணுகுவது சம்பந்தமாக ஒருவருக்கு பொதுவான கோட்பாட்டுக் கருத்து ஒன்று இருந்தாலும், அவர் எந்த அளவுக்கு, ஆய்ந்து பார்க்கிறபோது தன் கோட்பாட்டுக்கு இயைய படைப்புப் பொருளின் நயங்களை வெளிக் கொணர்ந்திருக்கிறார் என்பதைப் பொருத்துத்தான் இருக்கிறது அவரது கோட்பாட்டின் சத்தையும் மதிப்பையும் நாம் உணரமுடிவது. 'மலைபடுகடாம் வரிகளான—

அகன்மலை இறும்பில் துவன்றிய யானைப்
பகல்நிலை தளர்க்கும் கவண் உமிழ் கடுங்கல்
இருவெதிர் ஈரங்கழை தத்திக்கல்லென
கருவிரல் ஊகம் பார்ப்போடு இரிய
உயிர்செகு மரபின் கூற்றத்தன்ன
வரும் விசை தவிராது மரம் மறையாக கழிமின்'

என்ற செய்யுளின் தொனிக்கும்,

'அப்பொழுது அலர்ந்த செந்தாமரையினை
வென்றதம்மா'

'என்ற கம்பராமாயண அடியின் தொனிக்கும் என்ன பேதம்!' என்று வியந்து, இயற்கை வர்ணனை சம்பந்தமான ஸெனுங்கூர், தாகூர், வோர்ட்ஸ்வொர்த் ஆகியோரின் எடுத்த உதாரண செய்யுள்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கிறபோது, மலைபடுகடாம் உதாரண கவிதையைப் படிக்கிறபோது 'இதயம் அகண்டாகாரத்தை அடையவில்லை என்பது வெளிப்படை....இருதயத்தில் இறங்கி யாதொரு பேருணர்ச்சியையும் கிளப்பவில்லை,' என்று குறிப்பிடுகிறார். இன்னும் 'மற்ற மூன்று உதாரணங்களும் இருதயத்தை விரித்து அதை பிரகிருதியின் அகண்டாகாரத்தோடு சையோகிக்கும்படி செய்கின்றன. இவைகளின் ஆசிரியர் மனிதனுடைய பேருணர்ச்சிகளை அதாவது ஆனந்தம், துக்கம் கவலை, மஹத்வஸ்துவோடு இரண்டறக் கலத்தல் முதலிய உணர்ச்சிகளைத் தாங்களும் அநுபவித்து நம்மையும் அநுபவிக்கும்படி செய்கிறார்கள்:' என்று சொல்லி மனித இருதயத்துக்குப் பிரதான்யம் இருக்கவேண்டிய அவசியத்தை வலியுறுத்துகிறார்.

இன்னொரு இடத்தில், 'பிரகிருதியின் தோற்றங்களோடு மனித உணர்ச்சிகளை சம்மேளனப்படுத்தி கவிதை, இயற்றுவதைச் சுவையுடன் செய்யவேண்டும்,' என்கிறவர், 'தற்கால இலக்கியங்களில் இந்த இயைபு சுவையோடு செய்யப்படவில்லை,' என்று கூறி, சுவையில்லாத இயைபுக்கு உதாரணமாக கம்பன் கவிதைகள் பலதில் ஒன்றை மாதிரிக்கு எடுத்துக்கொண்டு, அதில் வரும் விஷயம் 'ஏற்ற இடங்களில் நல்ல கவிதைக்குப் பொருளாகும்' என்றாலும் அதில் கையாளப் பட்டிருக்கும் உவமைகள் 'ஒன்றேனும் அளவளாவிப் பேருணர்ச்சியைத் தரவில்லை' என்கிறார். தான் இலக்கியத்தை பார்க்கும் விதமாக, 'சுவையோடு கோத்து மனிதனுடைய இதயத்தில் பேருணர்ச்சிகளை எழுப்பவேண்டும்' ஒரு கவிதை, என்கிறார்.

இந்த சின்ன தலையங்கத்தில், அய்யரது இலக்கிய நோக்கின் அடிப்படைபற்றி கோடிழுத்துக் காட்டிவிட்டதாக நினைக்கிறோம் அய்யர் கவிதையில் உள்ளடக்கத்தின் அந்தஸ்தைப் பற்றி இரண்டாம் பட்சமாக கருதவில்லை. ஆனால் ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பத்திலும், கவிதையைப் பற்றி சிந்திக்கும்போது 'சுவை'யாக அது என்ன திருப்தி தந்திருக்கிறது என்பதைத்தான் முதன்மையாக கணித்திருக்கிறார். பேருணர்ச்சிகளை—ஆநந்தம், துக்கம் இத்யாதி உணர்ச்சிகளை—தாங்களும் அநுபவித்து நம்மையும் அநுபவிக்கும்படி செய்கிறார்கள்' கவிகள் என்கிறார். எனவே 'அனுபவம்' என்பதை முன்னுக்கு கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறார். சுவைத்தல், அதன் மூலம் ஏற்படும் அனுபவம், இந்த அனுபவம் மூலம்

(92-ஆம் பக்கம் பார்க்க)

க. நா. சுப்ரமண்யம்

தமிழில் சிறந்த சிறுகதைகள்-5

கு. ப. ராஜகோபாலன்

கு. ப. ரா. எழுதிய சிறுகதைகள் எல்லாம் நமக்கு இன்னமும் புஸ்தக உருவத்தில் கிடைக்கவில்லை. தமிழ் தமிழ் என்று பெருமைப் பட்டுக்கொள்கிற வர்க்கம் இது பற்றிப் பெருமை கொள்ள முடியாது. ஆனந்தரங்கம் பிள்ளை, பெஷிப் பாதிரியார், இப்ராஹிம் சா ராவுத்தர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், வேதநாயகம் பிள்ளை இவர்களுக்கே நல்ல பதிப்புகள் இல்லை. தமிழுக்கு ஏதோ சாதித்துவிட்டதாகப் பண்டிதவர்க்கமும், சர்க்காரும் சொல்லிக் கொள்கிறது வெட்கக்கேடுதான். இந்த நிலை உள்ளவரையில் தமிழ் வளராது—தமிழ் வளருவதற்கான சூழ்நிலை ஏற்படாது.

அநேகமாக கு.ப.ரா. எழுதியிருக்கிற சிறுகதைகளையெல்லாம் நான் வாசித்திருக்கிறேன். சுமார் எண்பது கதைகள் இருக்கும் என்று எண்ணுகிறேன். அவர் கதைகளில் ஒரு உருவப் பிரக்ஞை உண்டு—அதை விசேஷமாகச் சொல்லவேண்டும். விஷயத் தெளிவும் உண்டு—ஆனால் புதுமைப்பித்தனைப் போல அவர் பிரமாதமான, புரட்சிகரமான கருத்துக்களை எடுத்துக் கையாள வேண்டும் என்று எண்ணிக் கையாண்டதில்லை. அவர் புரட்சிகரமானதாகக் கையாள நினைத்தது ஸெக்ஸ் விஷயங்களை மட்டும்தான். எழுத்திலே ஒரு நளினமும் வேகமும் அவர் தனிச் சிறப்புகள்; உருவம் நன்றாக அமைந்த கதைகள் பல அவர் எழுத்திலே உண்டு. அவர் விஷயத்துக்குப் பிரதான்யம் தராமல், உணர்ச்சிக்கும் பாவத்துக்கும் முக்கியத்வம் தந்து எழுதினார். அது அவருடைய தனிமையான சிறப்பு. இந்த அளவுக்கு உணர்ச்சி பாவமான வேறு கதைகள் தமிழில் வெளி வந்ததில்லை.

கு.ப.ரா. வின் சிறுகதைகளின் மற்ற அம்சங்கள் பற்றி எழுத்துவிலேயே நீண்ட கட்டுரை ஒன்று நானே எழுதியிருக்கிறேன். ஆகவே, அது பற்றி அதிகமாக விவரிக்காமல், எனது சிறந்த தமிழ்ச் சிறுகதைத் தொகுப்புக்கு கு.ப.ரா. வின் எந்தக் கதையைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம் என்று உரக்கச் சிந்தித்துப் பார்க்கிறேன்.

கு.ப.ரா. பலரகப்பட்ட கதைகளை எழுதியிருக்கிறார். ஸெண்டிமெண்டல் என்று சொல்லக் கூடிய அளவில், பண்ணைச் செங்கான், நூர்உன்னிஸா முதலிய கதைகள் மிகவும் வெற்றிகரமாக அமைந்துவிட்டன. பால் உணர்ச்சியைத் தொட்டும் தொடாமலும் உள்ள சதை உணர்ச்சிக் கதைகள் பலவற்றில் அவர் வேறு தமிழ்ச் சிறுகதாசிரியர் எவரும் பெறாத வெற்றியைப் பெற்றுவிட்டார். தாய், சதை உணர்ச்சி, இது போன்ற பல உணர்ச்சிக் கதைகள் வெற்றிகரமாகவே வந்துள்ளன. கனகாம்பரம் என்கிற கதை இந்த அளவில் மிகவும் நளினமாக வந்துள்ள, நயமான கதை. அதன் வெற்றிக்கு அது பற்றிப் பெரியவர்கள் என்று சொல்லிக் கொள்பவர்கள் சண்டைக்கு வந்ததே ஒரு சான்று. உணர்ச்சி பாவமாக முழுவதும் உருவமாகி விட்ட கதைகள் என்று கு ப ரா. வின் சுமார் இருபது கதைகள் வரையில் பொருக்கி எடுக்கலாம் என்றே நான் எண்ணுகிறேன்.

இதில் எந்தக் கதையைச் சேர்த்துக் கொள்வது, எதை விடுவது என்பது சற்று நெரடான பிரச்னைதான். நல்ல சிறுகதைகள் என்று சொல்லக் கூடியவையாக மௌனியையும்விட, புதுமைப்பித்தனையும்விட எண்ணிக்கையில் அதிகமாகவே கு.ப.ரா. எழுதியிருக்கிறார் என்று சொல்ல வேண்டும்.

'படித்திருக்கிறீர்களா' என்கிற என் நூலில் கு ப.ரா வின் சிறுகதைகளில் சிறந்ததாக நான் திரை என்கிற கதையைக் குறிப்பிட்டு எழுதியிருந்தேன். அது ஹார்டியின் Life's Little Ironies என்கிற தலைப்பில் காணப்படுகிற ஒரு கதையின் தமிழ் உருவம் என்று, நான் இம்மாதிரி விஷயங்களில் நம்பிக்கை வைக்கிற ஒரு நண்பர் கூறினார். தாய் என்கிற கதையைச் சேர்க்கலாம். ஆனால் அதெல்லாவற்றையும்விட விடியுமா? என்கிற கதையைச் சேர்த்துக் கொள்வதுதான் மிகவும் பொருத்தமாக இருக்கும் என்று தோன்றுகிறது. கு.ப.ரா. வின் மிகச் சிறப்பான அம்சங்கள் பலவும் இந்தக் கதையிலே பொருந்தியிருக்கக் காண்கிறோம். உணர்ச்சி பாவத்தை முழுமையாக ஒரு நளினமான பாஷையிலே கையாண்டு சொல்வது என்பது கு.ப.ரா. வுக்கு கை வந்த அளவு வேறு தமிழ்ச் சிறுகதாசிரியர்கள் யாருக்குமே கைவரவில்லை. விடியுமா என்கிற சிறுகதையில் சிறுகதை உருவம் உணர்ச்சி பூர்வமான ஒரு உருவமாகச் சிறப்பாகவே விளங்கியிருக்கிறது. கு.ப.ரா. வின் சிறந்த சிறுகதைகளிலே அது ஒன்று. தமிழில் சிறந்த சிறுகதைகளிலே அது ஒன்று

இதுவரை பார்த்த இரண்டு சிறு கதாசிரியர்களிலே மௌனியின் கதைகளிலே மனோதத்துவ ரீதியான கருத்தாழமும், உருவச் சிறப்பும் உண்டு; புதுமைப்பித்தனில் தத்துவ ரீதியான கருத்தாழமும் உருவ மேம்பாடில்லாவிட்டாலும் ஒரு நடைச் சிறப்பும் உண்டு. கு.ப.ரா.வில் கருத்தாழம் கிடையாது. அவர் அநாயாசமாக உதிர்க்கிற கருத்துக்களைப் பின்பற்றப் போனால் லாபம் இராது. ஆனால் தமிழ் இலக்கியத்தில் முதல் தடவையாக கு.ப.ரா. வின் எழுத்துக்களில்தான் உருவப் பிரக்ஞை தோன்றத் தொடங்கியது என்று சொல்லாம்.

அவர் எப்போது எழுதத் தொடங்கினாரோ எனக்குத் தெரியாது. 1931, 32ல் இருக்கலாம் என்று எண்ணுகிறேன். அதற்கு முன்னதாகவே சுப்பிரமணிய பாரதியாரும், அ. மாதவையாவும் வ. வெ. ஸு. ஐயரும் கதைகள் எழுதியிருந்தார்கள். மாதவையாவின் கதைகளில் ஒரு சிலவற்றிலேனும் உருவம் கைகூடி வந்திருப்பது நமக்கு இன்று படிக்கும்போது கூடத் தெரிகிறது. கவி சுப்ரமண்ய பாரதியார் சிறுகதை என்கிற உருவத்தைச் சமைத்துக் கொள்ளப்பாடுபடவில்லை. அவர் சிறு கதையையும் கவிதையாகவே, கவிதை அம்சத்துடன் கதை அம்சமும் சுவாரஸ்யமும் நீதியும் உள்ளதாகச் செய்ய முயன்றார். வ. வே. ஸு. ஐயர் உண்மையான உருவப் பிரக்ஞையுடனே சிறுகதைகளை செய்ய முயன்

ளூர். அவர் வெற்றி பெற்ற முயற்சிகளிலே குளத்தங்கரை அரசமரம் நல்ல கதை—ஆனால் ஸெண்டிமெண்டல் உணர்ச்சிக்கு மட்டும் பிரதானியம் தந்து, இன்று பழகிவிட்ட வார்த்தைகளில் பழகிவிட்ட உணர்ச்சிகளுக்குக் குரல் தருகிறது. தவிரவும் அது ஒரு விதத்தில் தாகூரின் கதை ஒன்றைத் தழுவியது. வ. வே ஸு. ஐயரின் மற்றக் கதைகளில் உருவம் பற்றிய அவர் பிரக்ஞை தெரிகிறதே தவிர, கதைகள் உருவம் பெறவில்லை மறுமலர்ச்சியில் சிறுகதைத் துறையில் தமிழில் முதல் தலைமுறையில் தோன்றிய இலக்கிய ஆசிரியர்களிலே கு. ப ராஜகோபாலனுக்கு சிறுகதை என்கிற உருவப் பிரக்ஞை காரணமாகக் கைவந்த சிறுகதை உருவம் சிறப்பானது. அந்த அளவில் அது மௌனிக்கோ, புதுமைப்பித்தனுக்கோ கை வரவில்லை. இதுதான் கு.ப.ரா. வின் தனிச் சிறப்பு.

பொதுவாக இலக்கியம் என்று சொல்வதற்கெல்லாம் பொதுவான சில தத்துவங்கள், அடிப்படைகள் உண்டு. அவற்றில் தனித்வம், கருத்து, இலக்கண (?) அமைதி முதலியவற்றைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். அதிலே சிறுகதையை மற்ற உருவங்களிலிருந்து—கவிதை, நாடகம், நாவல், கட்டுரை என்று பிரித்துக் காட்டுகிற விஷேச அம்சத்தை நாம் சிறுகதை உருவ அம்சம் என்கிறோம். உருவம் என்பது தனியாக இல்லாத ஒன்றாகும். ஒரு சிறுகதையிலோ, ஒரு நாவலிலோ ஒரு நாடகத்திலோ, வேறு எந்த இலக்கியத் துறையிலோ செய்து முடித்த பிறகு இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடிய ஒரு அம்சம் அது. உருவம் பிரதானமாக கருத்துப் பிரதானமா என்கிற விவாதம் முடிவில்லாத விவாதம்—இரண்டும் அதனதன் அளவில் பிரதானம்தான். கு.ப.ரா. தனது சிறுகதைகளுக்கு விசேஷமான ஒரு உருவம் தந்தார் என்பதுதான் முக்கியமான விஷயம். அந்த உருவம் அவர் அளவில் அவர் சிறுகதைகளுக்கு அமரத்வம் அளிக்கின்றன.

கு.ப.ரா. வின் நூல்கள்—கதைத் தொகுப்புகள் வெளிவரவேண்டியவை எல்லாம் இன்னும் வெளிவரவில்லை என்பது பற்றி இத்தலைமுறையில் தமிழ் படிக்கும் தமிழர்கள் எல்லோரும் வெட்கப்பட வேண்டியது அவசியமாகும். இன்று தெரிந்தோ தெரியாமலோ சுபிக்ஷமாகவோ அல்லது வாடலாகவோ வளர்ந்துவரும் சிறுகதை இலக்கியத்தில் கு.ப.ரா. வின் பணி சிறப்பானது—அலாதியானது. தமிழில் இன்று எழுதி பெருமைப்படுகிற சிறுகதாசிரியர்களில் பெரும்பாலானவர், கு.ப.ரா. அன்று அமைத்துத்தந்த உருவத்தில்தான் சிறுகதையைக் கையாண்டு வருகிறார்கள்—அவரவர்கள் சக்திக்கேற்ப. குமுதத்தில் (ஏன் ஆனந்த விகடனிலும், கல்கியிலும், கலைமகளிலும்தான்) வெளிவருகிற கதைகளில் பலவற்றின் கருத்தும் வித்தும் கு.ப.ரா. வின் ஒரு தனிப் பாராவிலே ஒரு தனி வாக்கியத்திலே காணக்கிடக்கிறது என்பதை நாம் காணலாம். இன்றைய சிறுகதை வளத்தை நடையால் சாத்தியமாக்கியவர் என்று புதுமைப்பித்தனைப் பாராட்டிய மாதிரியே, அதைக் கருவாலும் உருவத்தாலும் வளத்தைச் சாத்தியமாக்கியவர் என்று கு. ப. ரா. வைப் பாராட்டவேண்டும். ஒன்றைப் பாராட்டிவிட்டு ஒன்றைப் பாராட்டாதிருப்பது ஓரவஞ்சனையாகும்.

கு. ப. ரா வின் சிறந்த சிறுகதைகளில் ஒன்று விடியுமா? படித்துப்படித்து ரஸிக்க வேண்டிய மிகச் சில தமிழ்க் கதைகளில் அதுவும் ஒன்று.

4

ந. பிச்சமூர்த்தி

ந. பிச்சமூர்த்தியின் சிறுகதைகளைப் பற்றியும் நான் விரிவாகவே பல இடங்களில் சமீப காலத்தில் எழுத வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டதுண்டு. எழுதியிருக்கிறேன்.

பிச்சமூர்த்தியின் கதைகளை மூன்று காலப் பகுதிகளாகப் பிரித்துக்கொண்டு பார்க்கத்தான் தோன்றுகிறது எனக்கு. அவருடைய ஆரம்ப காலத்துக் கதைகள் உருவமும் ஒரு கவித்வமும் நிரம்பியவை. இரண்டாவது இடைக்காலத்துக் கதைகள் உருவத்தைப் பற்றிய நினைவை அறவே அகற்றிவிட்டு மனோதத்துவ பூர்வமான கருத்துக்கு இடம் தந்து எழுதப்பட்டவை. மூன்ருவது காலப்பகுதி, இது இவருடைய சமீப காலப் பகுதியாகும்-அவர் சிறுகதைகளிலே ஒரு புதுத் திருப்பத்தை ஆச்சரியமாக ஏற்படுத்தித் தந்திருக்கிறது. அவர் இத்துடன் முழு வளர்ச்சியும் பெற்றுவிட்டார் என்று எண்ணலாம். இந்தக் காலத்திலே அவர் எழுதிய கதைகளிலே உருவச் சிறப்பும் விஷயச் சிறப்பும் அற்புதமாக அமைந்து காணக்கிடக்கின்றன.

பிச்சமூர்த்தியின் கதைகள் அநேகமாக எல்லாவற்றையுமே—ஒன்றிரண்டு தவிர—நான் படித்திருக்கிறேன் என்றுதான் நான்எண்ணுகிறேன். வானம்பாடி, தாய், மீனி, விஜயதசமி முதலிய ஆரம்பகாலத்துக் கதைகளில் ஒரு மென்மையும், கு.ப.ரா. வினுடையது போன்ற ஒரு உணர்ச்சி ;பாவமும் உண்டு. அவருடைய இடைக்காலக் கதைகளிலே ஒரு விவாதபாணி, உணர்ச்சிக்கு முக்கியத்துவம் தரா ஒரு கருத்துப் பரிமாறல் தெரிய வந்தது. பதினெட்டாம் பெருக்கு, ஜம்பரும் வேஷ்டியும், தையற்கடைக்காரன் கதைகள் இதற்கு உதாரணம். மூன்ருவது காலத்துக் கதைகளிலே விஷயமும் உருவமும் அமைதி பெறுகின்றன. இந்த வளர்ச்சியைப் பிச்சமூர்த்தியின் கதைகளைப் படிக்கிற ஒவ்வொருவரும் உணர முடியும் என்றுதான் எனக்குத் தோன்றுகிறது.

தனித்வம் என்கிற அளவில் பிச்சமூர்த்தியின் ஆரம்ப காலத்திய கதைகளிலும்கூட நாம் அந்தத் தனித்வத்தைக் காணமுடியும் ; இடைக்காலக் கதைகளிலும் அது உண்டு ; பிற்காலக் கதைகளிலும் அது உண்டுதான். ஆரம்ப காலத்துக் கதைகளிலே வெறும் கவிதையுணர்ச்சி (ஒரு பழமைவாதியின் தர்க்கத்திலே) காணக்கிடக்கிறது. பிற்காலக் கதைகளிலேதான் உணர்ச்சி ;பாவமும், உருவமும் கருத்தும் சேர்ந்து காணப்படுகின்றன.

எனது சிறந்த தமிழ்ச் சிறுகதைத் தொகுப்புக்கு நான் பிச்சமூர்த்தியின் கதைகளிலே பிற்காலத்துக் கதைகளில் ஒன்றைத் தான் சேர்ப்பேன். அவருடைய ஆரம்ப காலக் கதைகளிலே மிகவும் திருப்தி தருகிற கதைகள் பலவுண்டு—வானம்பாடி, தாய், முதலியன. இடைக்காலக் கதைகளிலும் பலவும் நன்ருக வந்ததுண்டு-பதினெட்டாம் பெருக்கு, முதலியன. இருந்தும் 1956க்குப்பின் அவர் எழுதியுள்ள கதைகள் தமிழ்ச் சிறு

கதை உலகத்தின் ஒரு தனிப்பெரும் சிகரம் என்று சொல்லப்பட வேண்டியவையாகும்.

சமீப காலத்தில் அவர் எழுதிய சிறுகதைகளில் மூன்று கதைகள் என் தொகுப்பில் வெளியிடப் போட்டி போடுகின்றன. ஒன்று காவல்; இரண்டாவது காதல் மூன்ருவது ஞானப்பால். நான் காவல் என்கிற சிறுகதையையே தேர்ந்தெடுப்பேன். ஏனென்ருல் அதிலே ஒரு பிரமாதமான மனோதத்துவ அடிப்படை, இந்திய மரபு பிறழாமல், உருவெடுத்திருக்கிறது. மௌனி அழியாச்சுடரில் சாதித்ததும், புதுமைப்பித்தன் சாபவிமோசனத்தில் சாதிக்க முயன்றதும் இதுவேதான். இந்த உயரத்தை எட்டுவது, பிச்சமூர்த்தி போன்ற மிகவும் கைதேர்ந்த ஆசிரியர்கூட எப்பவாவது ஒரு தடவைதான்.

கு.ப.ரா. வின் நடையில் நளினமும், புதுமைப் பித்தன் நடையில் புரட்சியும் கண்டோம். சிறுகதைக் கென்று பிச்சமூர்த்தி கையாளுகிற நடையில் கவிதை யின் மென்மையையும் ஒரு வஸ்தாதின் உரத்தையும் ஒருங்கே காண்கிருேம் நாம். பிச்சமூர்த்தியின் உருவகங் கள், ஒப்பனை முதலியன இதுவரைத் தமிழில் இல்லா தவை. அவருக்குப்பின் வந்த லா.ச. ராமாமிருதத்தின் சிறுகதைகளிலே காணலாம். இந்த நடையைப் பிறர் சுலபமாகக் கையாள முடியாது. அவரே தனது தனித்வத்தைக் காட்டக் கையாளும் ஒரு நடை. மானெரிஸம் mannerism என்று சொல்கிற அளவுக்கு அதில் விகாரங்கள் சேஷ்டைகள் துள்ளல்கள் அதிகம் இல்லே. தனிப்பட்ட, ஒரு பிரத்யேகமான வார்த்தை விசேஷங்களேயும் வைத்துக்கொண்டு (புதுமைப்பித்தன் போல) அவர் கையாளுவதில்லே. இருந்தும் இதுதான் பிச்சமூர்த்தி என்று சொல்லக் கூடிய அளவுக்கு அவர் நடை இருப்பது அவர் சிறுகதைகளின் தனி விசேஷம். அதன் விசேஷம் யாராவது சுட்டிக் காட்டியபின்தான் தெளிவாகும் என்பதும் அதன் விசேஷங்களில் ஒன்று.

நிச்சயமாகக் காவல் என்கிற சிறுகதையைத்தான் என் சிறந்த சிறுகதைத் தொகுப்பில் சேர்ப்பேன் என்று சொன்னேன் — ஆனுல் வானம்பாடியை விட்டுவிட வேண்டியதாக இருக்கிறதே என்றும் தோன்றுகிறது. முடியுமானுல் பிச்சமூர்த்தியின் சிறுகதைகளில் இரண்டை—காவலேயும் வானம்பாடியையும்—தொகுப்பில் சேர்க்கலாம். புதுமைப்பித்தனிடமோ, மௌனியிடமோ இரண்டாவது சிறுகதையைத் தொகுப்பில் சேர்க்க வேண்டும் என்று சொல்ல வைக்க வேண்டிய சரக் கில்லே. கு.ப.ரா. விடம் சரக்கிருக்கிறது — ஆனுல் அவருடைய நல்ல அம்சங்களேயெல்லாம் காட்ட விடியுமா என்கிற சிறுகதை போதுமானது என்று தோன்றுகிறது. பிச்சமூர்த்தி விஷயத்தில், அவர் வளர்ச்சியே தமிழ் சிறுகதை வளர்ச்சியுடன் பின்னிக் கிடப்பதால் ஆரம்ப காலத்திய அவர் சிறுகதை ஒன்றை யும் அத்துடன் சமீப காலத்திய சிறுகதை ஒன்றையும் தொகுப்பில் சேர்க்க வேண்டியது அவசியம் என்று சொல்லத் தோன்றுகிறது.

வானம்பாடியும், காவலும் இரு வேறு சிறப்பூன உலகங்கள். அவற்றை முழுமையாக, சிறுகதையாக நமக்குப் பூரணமாகக் காட்டியிருக்கிருர் பிச்சமூர்த்தி.

உதய நிழல்

ஒரு இலேயின்
பாதி யிருள்;
அரை விழிப்பின்
ஒரு கனவு;
இரவிக்கு
இடுப்புக் கடல்.

ஒளி ஊன்றும்
ஒற்றைக்கால்;
அனல் மணக்கும்
இதழ் மது;
காலம் நுழைந்த
ஆடை வெளிச்சம்.

புலனைக் கலக்கும்
பனிக் கூச்சம்;
கருமை வழிந்த
சுவடு;
நனவைத் தூண்டும்
தீப்பந்தம்.

அது விடிவா?
முடிவின்
முன் நிலவா?

—எஸ். வைத்தீஸ்வரன்

நிலே எங்கே?

கு. சங்கரசுப்ரமண்யன்

பெருகினுல் வெள்ளம்
பெருகாவிட்டால் பஞ்சம்
நீருக்கு நிலே எங்கே?

உருகினுல் நீலி
உருகாவிட்டால் போலி
நட்புக்கு நிலே எங்கே?

பெற்ருல் போகி
பெருவிட்டால் மலடி
அன்புக்கு நிலே எங்கே?

கேட்டால் போக்கிரி
கேட்காவிட்டால் கோழை
உரிமைக்கு நிலே எங்கே?

கொடுத்தால் ஊதாரி
கொடுக்காவிட்டால் கஞ்சன்
பணத்துக்கு நிலே எங்கே?

ஏற்ருல் பிச்சை
ஏற்காவிட்டால் கர்வி
வறுமைக்கு நிலே எங்கே?

மூடினுல் மூச்சடைப்பு
மூடாவிட்டால் மூக்கடைப்பு
கதவுக்கு நிலே எங்கே?

திறந்தால் வெகுளி
திறக்காவிட்டால் கபடு
மனதுக்கு நிலே எங்கே?

ரா. ஸ்ரீ. தேசிகன்

நாவல்

நாவலை நினைக்குந்தோறும், கடல்போல் பரந்துள்ள வாழ்க்கையின் விரிவை மிகக் கவின் பெறச் சித்தரிக்கும் டால்ஸ்டாயும், அகமனத்தின் ஆழத்தைத் துருவி ஆராய்கின்ற டாஸ்டாவ்ஸ்கியும், நவீன மனிதனுடைய மன ஓட்டத்தையும் குறுக்கோட்டத்தையும் திறம்படக் காட்டும் பூரூஸ்டும் நம்முன் காட்சி அளிக்காமற் போகார்.

ஒரு பெருங்காப்பியம் போல விரிந்து கிடக்கின்ற 'போரும், அமைதியும்' என்ற டால்ஸ்டாயின் நாவலின் முதற் காண்டத்தினுடைய இறுதிப் பகுதி கீழ்வரும் வாக்கியத்தோடு முடிவடைகிறது.

"நெப்போலியனோடு நட்புரிமையைக் கொண்டாடினாலுஞ் சரி, அல்லது பகைமையைப் பாராட்டினாலுஞ்சரி, அல்லது வாழ்வுத் திட்டத்தில் பல திட்டங்களை அமைக்க முயன்றாலுஞ் சரி, இதற்கிடையே இயற்கையாயுள்ள வாழ்க்கையின் ஊர்வலம் நடந்து கொண்டேதான் இருக்கிறது. உடல் நன்மை, நோய் நொடி, வேலை ஓய்வு, அறிவு வளர்ச்சித் துறையில் எழக்கூடிய திண்மை, விஞ்ஞானம், கவிதை, இசை இவைகள் மலரக் கூடிய ஓர் ஆர்வம் மனிதனின் ஆசாபாசங்கள்—இத்தனையும் காட்டுகிற வாழ்க்கை இடையறாது நடந்துகொண்டிருக்கிறது.

இப்படி வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பதுதான் நாவலாகும். நாவலை ஒரு வாழ்க்கைச் சித்திரமென்று மொழியலாம். வாழ்க்கையில் எவைகளைப் பார்க்கின்றோம்? பிறப்பு, வளர்ப்பு, இவைகளைப் பற்றிச் சர்ச்சைகள் செய்கிற மக்களின் பேச்சு, மக்களின் குணங்களுக்கேற்ற செயல்கள், மக்களின் போராட்டங்கள், உணர்ச்சி வேகங்கள். சிரிப்பு, அழுகை, உயர்ந்த லட்சியங்கள், அவைகளின் சிதைவு, வெற்றி, ஏமாற்றம், நல்லது, தீமை, மழை, வெயில், குளிர், வெப்பம், புயல், அமைதி—இவை அனைத்தையும் வாழ்க்கையின் விரிந்த காட்சியில் நோக்குகின்றோம்.

சிறுகதையில் பல்லாயிரம் நரம்புகளையுடைய வாழ்க்கையாம் யாழில் ஏதோ ஒரு நரம்பைத் தொடுவோம். ஆனால் நாவலில் பல தந்திகளை மீட்டுவோம்.

நாவல் பிறந்த விதத்தைப் பார்ப்போம். செயல், உணர்ச்சி—இவை கலந்த வாழ்க்கை ஊர்வலத்தில் ஆடவரும் பெண்டிர்களும் செல்லுகின்றனர். மனிதனுக்கு பெண்களிடத்தில் ஈடுபாடு உண்டு. பெண்களுக்கும் மனிதனிடத்தில் அன்புண்டு, காதலுண்டு. இவர்களுக்கிடையே எழுகின்ற உணர்ச்சிதான் இலக்கியத்திற்கு வேராக நிற்கின்றது. இவ்வேரிலிருந்து தான் பல்லாயிரம் கிளைகள், இலைகள், மலர்கள், காய்கள், பழங்கள் இவைகள் குலுங்குகின்ற வாழ்க்கை மரம் தழைத் தோங்குகின்றது.

நாடகத்திற்கும், நாவலுக்கும் உள்ள தொடர்பு சிந்திப்பதற்குரியது. நாடகம் ஒரு கலப்பு இலக்கியமென்பதில் ஐயமில்லை. நாடகத்திற்கு ஒரு நாடகசாலை வேண்டும். பாத்திரங்களின் நடிப்பு வேண்டும். இத்தகைய உதவிகளை நாட வேண்டிய அவசியம் நாவலுக்கு வேண்டியதில்லை. நாவலைக் கைக்குள் அடங்குகின்ற ஒரு நாடகசாலை என்று ஓர் ஆசிரியர் மொழிகிறார். இது உண்மையே. நாடகத்தில் காணப்படுகின்ற கதை அமைப்பு பாத்திரங்கள் அவைகளுக்கு வேண்டிய நடை உடைபாவனைகள் காட்சிச் சாலைகள் எல்லாம் நாவலில் அமைகின்றபடியால் நாவல் தோன்றின. உடனே நாடகத்தின் மகிமை குன்றத் தொடங்கிற்று. நாவலில் நாடகம் கரையத் தொடங்கிற்று என்று கூறுவது மிகையாகாது.

நாவல் மூன்று வகைப்படும்—வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் விருந்து Novel (1) சரித்திர நாவல் Historical novel (2) கட்டுக்கதை அல்லது Romance (3) இந்தக் கட்டுக்கதை தான் நாவலுக்கு அடிப்படை என்று சிறந்த விமர்சன ஆசிரியரான ஸெய்ன்ட்ஸ் பெரி நாவலின் சரித்திரம் என்ற தம் நூலில் குறிக்கின்றார். ஹியு வால்போல் (Hugh Walpole) என்ற நாவல் ஆசிரியர் நாவல் என்பது என்ன என்பது பற்றிக் கூறுவது இங்கு நோக்குவதற்குரியது. நாவல் என்பது சில சந்தர்ப்பங்களைக் கூறுகின்ற ஒரு கதை. அந்தச் சந்தர்ப்பங்கள் சில பாத்திரங்களுக்கு நிகழ்கின்றன. ஆசிரியர் தம் சிறந்த அனுபவத்தைக் கொண்டும் கற்பனையைக் கொண்டும் ஓர் அபூர்வபடைப்பைச் செய்கின்றான். முதலில் கவனிக்க வேண்டிய அம்சம் பாத்திரங்களின் படைப்புக்கள் தான். இரண்டாவதாகக் கருதக் கூடியது கதையின் இன்பப் போக்காகும். குற்றங் குணங்களால் சந்தர்ப்பங்கள் எழும், சந்தர்ப்பங்களினால் பாத்திரங்களின் இயல்பு மாறும். பாத்திரங்களின் குணவேறுபாடுகளுக்கேற்றவாறு செயல்களும் நிகழ்கின்றன என்பது உண்மையே. பாத்திரங்களும் கதை அமைப்பும் அழகு பெறச் சமைந்துவிட்டால் நாவல் ஒரு பூரண மௌலி சூடினதாகும். கதைக் கோப்பு, பாத்திரங்கள், பாத்திரங்களுக்கிடையே நிகழ்கின்ற சம்பாஷணை, இவைகள் நிகழக் கூடிய காலம், இடம், இவற்றைச் சித்திரிக்கக் கூடிய தகுந்த சொல்லாட்சி அல்லது நடை, ஆசிரியர் கண்ட வாழ்க்கைத் தத்துவம்—இவைகளை நாவலுக்கு அங்கங்கள் என்று இயம்பி விடலாம்.

ஹியு வால்போல் நாவலின் மூன்று வட்டங்களைக் காட்டுகின்றார். ஒன்று நாம் சித்திரிக்கிற பாத்திரம். இரண்டு அந்தப் பாத்திரத்தின் சூழ்நிலை. மூன்று இந்தச் சூழ்நிலைக் கப்பாலுள்ள மலை. நம்முன் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி, இந்நிகழ்ச்சிக்கேற்ற சூழ்நிலை, இவற்றையெல்லாம் தழுவுகின்ற நாவலாசிரியரின் வாழ்க்கைத் தத்துவம்—இவை யாவும் நாவலில் இடம் பெறவேண்டும்.

இங்கு மலையென்பது ஆசிரியர் வகுத்துக் கொண்ட குன்றாகிய தத்துவமே. அக்குன்றின் மீது நின்று கொண்டு அவன் வாழ்க்கையை நோக்குகின்றான்.

நாவல் வாழ்க்கையின் ஒரு விமர்சனமாயிருக்கலாம், அல்லது ஒரு வியாக்கியானமாயிருக்கலாம். நாவலுக்குப்பொருள் வாழ்க்கை என்பதில் ஐயமில்லை ஆதலால் எடுத்துக் கொண்ட விஷயம் எல்லா உள்ளங்களுக்கும் பொதுவாயுள்ளதாயும், உணர்ச்சி பாய்கின்ற ஆழ்ந்த உள்ளத்தைத் தொடுவதுமாயும்

இருக்க வேண்டும். வெறுங்கதைதானே, என்ற எண்ணத்தில்எதையும்அதில் புகுத்திவிடலாம் என்ற ஒரு தவறான எண்ணம் முளைக்கக் கூடாது. நாம் பார்த்த விஷயம், நாம் நுகர்ந்த அனுபவம், நாம் அகமனத்தின் ஆழத்தில் உணர்ந்த வாழ்க்கையின் உணர்ச்சிகள் இவைகளுக்கு உருக்கொடுக்க வேண்டும்.

முதலில் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் கதை. கதை சொல்லத்தகுந்த கதைதானா? இது தீர்மானமாகுமானால், அதை அழகுபெறப் புனைகின்றோமா? என்ற கேள்வி பிறக்கும். கதாபாத்திரங்கள் செவ்வனே படைக்கப்படுகின்றனவா?. எடுத்துக் கொண்ட விஷயத்திற்கேற்றவாறு கதையின் அம்சங்கள், தொடர்புடையனவாய் அமைந்திருக்கின்றனவா? என்றெல்லாம் பார்க்க வேண்டும்.

கதையை எப்படிக் கூறலாம்? ஒரு சரித்திர ஆசிரியர் போலப் புறத்திலே நின்றுகொண்டு கதையைச் சொல்லலாம். அல்லது சுயசரிதையைச் சொல்லுவதுபோலக் கதையைப் பின்னிக்கொண்டே போகலாம். அல்லது அநேக கடிதங்கள் மூலமாகக் கதைப் போக்கைப் பெருக்கிக் கொண்டே போகலாம்.

ஒரு நாவலில் மிகவும் முக்கியமாகக் கருதக் கூடியது கதா பாத்திரங்கள் என்று சொன்னேன். நிதம் நம்முன் நடமாடுகின்ற பாத்திரங்களின் சித்திரங்களை அமைப்பீர்களா? அல்லது தைரியமாய் அமானுஷ்யமான பாத்திரங்களை சமைப்பீர்களா? விசித்திரமான உருவங்களைப் படைப்பீர்களா? எதைச் செய்வீர்களோ, தெரியாது. புத்தகத்தை மூடினதும் கதையின் நிகழ்ச்சிகள் மறந்து போனாலும், அமைக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் நம்முன் நடமாட வேண்டும். பாத்திரங்களின் எல்லா அம்சங்களையும் சித்தரிக்க வேண்டியதில்லை. இரண்டோர் அம்சங்களைக் கொண்டு அவைகளை எழுப்பிவிடலாம், கற்பனைக்கலனைத் தூண்டலாம், உணர்ச்சி வெள்ளத்தைப் பெருகவைக்கலாம்.

பாத்திரங்கள் எப்படி உருவெடுக்கின்றன என்பதைப் படைக்கின்றவனாலும்சொல்லுதற்கியலாது. குழந்தை எப்படிக் கர்ப்பப்பையில் உருவாகின்றது என்றதை எவன்தான் மொழிய முடியும். நாவலாசிரியர் தாக்கரே கூறுவது இங்கே நோக்கத்தகுந்தது.

“ஏதோ ஒரு தெய்வச் சக்தி என்னுடைய கைவிரல்களிலுள்ள பேனாவை எடுத்து என்னையறியாமலேயே வரையஆரம்பித்து விடுகிறது. பாத்திரங்கள் என் வசப்பட்டவையல்ல. நான் தான் அவைகளுக்கு வசப்பட்டு விடுகிறேன் என்று மொழிகின்றார்.

பாத்திரங்களை அமைக்கின்ற முறையைப் பார்ப்போம். பாத்திரங்களின் இயல்புகள், உணர்ச்சிகள், கருத்துக்கள் இவற்றை நாமே சித்திரித்துக் கொண்டே போகலாம்—இது ஒரு முறை, அல்லது நாடக இயல்பைக் கைக்கொள்ளலாம். ஆசிரியர் புறம்பே இருந்து கொண்டு பாத்திரங்களின் பேச்சு, செயல்கள் இவைகளை ஓடவிட்டுப் பாத்திரங்களின் நுணுக்கமான அக உணர்ச்சிகளை வெளிக்காட்டலாம். ஓர் ஆசிரியர் இவ்விருமுறைகளையும் கடைப்பிடிக்கலாம்.

கதை அமைப்பும் பாத்திரமும் நெருங்கிய தொடர்புள்ளவையாயிருத்தல் வேண்டும். பாத்திரங்களின் செயல்கள் மலரவேண்டு . அத்தகைய மலர்ச்சியில் தான் நாவலின் முதிர்ச்சியை காண்கிறோம்.

கதை அமைப்பு பாத்திரங்கள்—இவற்றைப் பற்றிச் சற்றுக் கூறிய நாம் சம்பாஷணையைப் பற்றிப் பேசுவோம். சப்பாஷணை கதைப் போக்கிற்கேற்பச் சாதகமாயிருத்தல் வேண்டும். பாத்திரங்களின் உணர்ச்சிகள், கருத்துக்கள், ஆசாபாசங்கள்—இவைகளைக் காட்டக் கூடியதாய் அது வகுக்கப்பட வேண்டும். நிகழ்கின்ற சம்பவங்களுக்குப் பாத்திரங்கள் எப்படி எதிரொலி கொடுக்கின்றன என்பதையும் சம்பாஷணையால் சித்திரிக்கக் கூடும். நாடக இயல்பைப் பின்பற்றுகிற நாவலாசிரியனுக்குச் சம்பாஷணை மிகவும் பயன்படும். பாத்திரங்களை நேர்முகமாய் சித்திரிக்கும் நாவலாசிரியருக்கும் சம்பாஷணை உற்ற துணையாய் அமையும். எத்தனை அழகுபெறத் நிகழ்ந்தாலும். சரி, எத்தனை நகைச்சுவை ததும்ப இருந்தாலும் சரி, பொருத்தமல்லாத எந்தச் சம்பாஷணையையும் களைந்தெறிந்திடல் வேண்டும்.

மேலும் நாவலில் பல சுவைகளைக் காட்டலாம். நகைச்சுவை, அவலம், காதல், வீரம் அச்சம் மற்றுமுள்ள எல்லாச்சுவைகளையும்நாவலில்கொட்டலாம், சொரியலாம். இயற்கை வர்ணனையும் அதில் தக்க இடம்பெறும். மெரிடித், ஹார்டி இவர்களிடத்தில் இயற்கை வர்ணனைகள் ஒரு தனிச் சிறப்பை எய்துகின்றன.

இயற்கை வர்ணனை மனிதனுடைய உணர்ச்சிகளைக் காட்டக் கூடிய கண்ணாடிபோலமையும்; அல்லது மனிதனுடைய இன்பதுன்பங்களைப் பொருட்படுத்தாது தன்தனி வழியே அது செல்லலாம், மனிதனுக்கும் எனக்கும் என்ன சம்பந்தம்? அவன் இன்பம் துய்த்தால் என்ன? துன்பம் அடைந்தால் என்ன? என்று இயற்கை அன்னை வாளாயிருக்கலாம்? அல்லது மனிதனோடு ஒரு மனிதனாக அழலாம், சிரிக்கலாம், குதிக்கலாம், சாம்பி நிற்கலாம், எந்த முறையிலாவது ஆசிரியர் இயற்கையைப் பயன்படுத்திக்கொள்ளலாம்.

ஓர் ஆசிரியனுக்கு வாழ்க்கையைப் பற்றித் தனித்த ஒரு தத்துவமிருக்க வேண்டும் என்று முன்பு கூறியுள்ளேன். தன்னுடைய வாழ்க்கைத் தத்துவமான ஓர் உயர் குன்றின் மீது இத்தனையும் நோக்க வேண்டும், இப்படி நோக்கினால் நாவலுக்கே ஒரு தனிச்சிறப்பு ஏற்படும். உதாரணமாக : ஹார்டி இரக்க மற்ற ஒரு குருட்டுச்சக்தி உலகத்தை ஆட்டிவைக்கிறது என்ற மூலதத்துவத்தை அடிப்படையாக வைத்துக் கதைகளை அமைத்துக்கொண்டே போகின்றார். அவர் கருத்தை ஆமோதிக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை. ஆனால் அக்கருத்து படைக்கப்படுகிற நாவலுக்கு ஒரு மூல சக்தியாய் நின்றுகொண்டு மற்ற அம்சங்களுக்கு ஓர் உயிர் அளிக்கின்றது என்ற உண்மையை ஒருவராலும் மறுக்க முடியாது.

நாவல் படிப்பதின் பயன் என்ன? இன்பமிருக்கிறது என்ற உண்மை அறிந்ததே. வாழ்க்கையில் நடமாடுகின்ற எல்லாப் பாத்திரங்களோடும், நாம் உறவுகொண்டாட முடிகிறதில்லை. நாவலில்

வருகின்ற அத்தனை பாத்திரங்களோடும் அழுகின்றோம், சிரிக்கின்றோம். அதனால் நம் மனம் விரிந்து இரக்க உணர்ச்சி நம்மிடத்தில் வேரூன்றி விடுகின்றது. அதில் ஓர் ஆபத்து இருக்கிறது. பாத்திரங்களோடு அழுது சிரித்து ஓய்ந்து போய்விடுவோம். அப்படி நிற்காமல் கற்பனைப் பாத்திரங்களில் காட்டுகிற இரக்கத்தை நம்முன் நடமாடும் உண்மைப் பாத்திரங்களான சகோதரிகளிடம் பாயும்படி செய்தல் வெண்டும். அந்த அன்புநீரில் அறம் தழைக்க வேண்டும். வாழ்க்கையே ஒரு கலையாகக் கருதல் வேண்டும். வாழ்க்கையே ஒரு கலையாக மாறிவிட்டால், இன்பச் சிகரங்களை எட்டினவர்களாவோம்.

நாவலின் இயல்பைக் கண்ட நாம் பல்வேறு நாடுகளில் தோன்றிய நாவல்களைப்பற்றிக் கூறுவோம். பதினேழு, அல்லது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளில் தான் நாவல்கள் மலர்ந்தன என்று சொல்லலாம். ஸ்பெயன் நாட்டு செர்வான்டிஸ் எழுதிய டான் குக்சாட் என்ற நாவலை நாம் மறக்க முடியாது. இந்த நாவலில் கட்டுக்கதைகளால் விளைந்த தீமைகளை நகைச்சுவை ததும்ப எடுத்துக் காட்டியிருக்கிறார் ஆசிரியர். 18-ஆம் நூற்றாண்டில் பிரஞ்சு நாட்டு, வால்டேர் 'காண்டிடா' என்ற தம் நாவலில் எல்லாம் நன்மைக்கே என்ற தத்துவத்தை எள்ளி நகையாடியிருக்கிறார். வில்ஹெல்ம் மெயிஸ்டர் என்ற நாவலில் கோய்தே தம்முடைய அனுபவச் செல்வம் யாவையும் கொட்டியிருக்கிறார். இங்கிலாந்தில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் பல நாவல் ஆசிரியர்கள் தோன்றி விட்டனர். ரிச்சேர்ட்ஸன் கடிதங்கள் மூலம் நாவல்களை புனைத்தார். இவ்வாசிரியர் அகமன ஓட்டத்தைச் சித்திரிக்கிறார். பீல்டிங் என்ற நாவலாசிரியரிடம் பச்சைபச்சையாக வாழ்க்கைச் சித்திரங்கள் அமைந்து கிடக்கின்றன. வேக்பீல்டின் (The Vicar of Wakefield) பாதிரி என்ற நாவலில் கோல்ஸ்மித் பாதிரியின் இன்ப துன்பங்களையும், அறத்தின் வெற்றியையும் சித்திரித்திருக்கிறார். ஸ்விப்ட்டின அங்கத நாவலான கலிபரின் பிரயாணங்களை நாம் மறக்க முடியுமோ ?

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இங்கிலாந்திலும் சரி, பிரஞ்சுநாட்டிலும் சரி, சிறந்த நாவலாசிரியர்கள் தோன்றிவிட்டனர். பால்சாக், சோலா, ஃபிளாபேர் முதலிய நாவலாசிரியர்கள் நம் உள்ளத்தை கவர்கின்றனர். இஸ்காட்லன்டைச் சார்ந்த இஸ்காட் கெனில்வொர்போன்ற சரித்திர நாவல்களை எழுதியிருக்கிறார். டிக்கன்ஸ் இரண்டு நகரங்களின் கதை என்ற தம் நாவலில் பிரஞ்சுப் புரட்சியின் சம்பவங்களைக் கவின்பெறச் சித்திரிக்கிறார். தாக்கரேயோ ஆடம்பரச் சந்தை (The vanity fair) என்ற நூலில் வாழ்க்கையின் ஊழல்களை அம்பலப்படுத்தியிருக்கிறார். ஜார்ஜ் எலியட் 'ரொமோலா' என்று சரித்திர நாவலை நமக்கு அளித்திருக்கிறார். மெரிடித்திலும் ஹார்டியிலும் உள்ள இயற்கை வர்ணனைகள் நம் உள்ளங்களைக் கொள்ளை கொள்கின்றன!

அமெரிக்க நாட்டு மெல்வில்லின் மாபிடிக் ஒரு சிறந்த உருவ நாவலாகும். ஹென்ரி ஜேம்ஸ் என்ற நாவலாசிரியரிடத்தில் கலைப் பண்பும் உரைநடை அழகையும் அகமனத்தை ஆராய்கின்ற இயல்பையும் பார்க்கிறோம். ருஷ்யாவில் தூர்கானிவ், டாஸ்டாவ்ஸ்க்கி, டால்ஸ்டாய் முதலியசிறந்த நாவலாசிரியர்கள் காட்சி அளிக்கின்றனர். டால்ஸ்டாயின் விரிவும், டாஸ்டாவ்ஸ்க்கியின் ஆழமும் துர்கானிவ் என்ற ஆசிரியரிடத்தில் இல்லாமற் போனாலும். கதை அமைப்பில் ஒரு சிறந்த இலக்கிய பண்பை இவரிடம் பார்க்கிறோம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் பிராஞ்சில் அனடோல் பிரான்ஸ், ரொமேன் ரோலான், ஆண்டிரியே ஜீட் முதலிய நாவலாசிரியர்கள் தோன்றி நாவலை வளமுறச்செய்து விட்டனர். நார்வேயில் பிறந்த உன்செட், ஸெல்மா லாகர்லாவ் முதலிய நாவல் ஆசிரியர்கள் நோபல் பரிசு பெற்றிருக்கின்றனர். நட் ஹாம்சன் என்ற ஆசிரியர் 'நிலவளம்' என்ற நாவலில் குடியானவர்களின் பண்பாட்டை மிக நயன்படச் சித்தரித்திருக்கிறார். இது பேர்ல்பக்கின் நல் நிலம் (Good Earth) என்ற நாவலை நினைவூட்டும். ஜெர்மனியில் பிறந்த வாஸார்மன், தாமஸ் மன் முதலிய ஆசிரியர்கள் நம் உள்ளங்களைக் கவராமற்போகார்.

இங்கிலாந்தில் இருபதாம் ஆண்டில் தோன்றிய ஆசிரியர்களுக்குக் கணக்கில்லை, கால்ஸ்வொர்த்தி பார்செட்சாகாவில் சொத்துணர்ச்சிக்கும் கலைப் பண்பாட்டிற்கும் உள்ள பகையைக் காட்டியுள்ளார். தாமஸ் மன் எழுதிய புடன்புருக்ஸ் என்ற நூலிலும் இத்தகைய நிலையை உணர்கின்றோம்.

வெல்ஸ்ஸோ உலக சமாதானம் வேண்டும் என்ற பல்லவியை எல்லா நாவல்களிலும் புகுத்துகின்றார். ஆல்டஸ் ஹக்ஸ்லி தம் கருத்துக்களை முரசடிப்பதற்காக நாவல்களைச் சமைக்கிறார். வர்ஜியினா உல்வ் என்ற நாவலாசிரியரிடத்தில் கதை அமைப்பை எதிர்பார்க்க முடியாது. அலைகள் (Waves) முதலிய நாவல்களில் கதை ஓட்டமில்லை. மனதில் ஓடுகின்ற கணக்கிலா ஓட்டங்கள் தான் இடம் பெறுகின்றன, இத்தகைய நாவல் அமைப்புக்கு வழிகாட்டியாய் நிற்கிறவர்கள் டஸ்டாவெஸ்க்கியும் புரூஸ்டும் என்று சொல்லலாம். மார்கன் என்ற நாவலாசிரியரிடத்தில் நம் நாட்டு வேதாந்தக் கருத்துக்களைப் பார்க்கிறோம்.

இவர்களுடைய பல்வேறு நாவல்களைத் துருவிப் பார்த்தோமானால், நாவல் எந்த உருவத்தையும் சித்திரிக்க இயலும். என்ற முடிவுக்கு நாம் வரக்கூடும்.

நவீன அகமனத்தத்துவத்தை அடிப்படையாக வைத்துக்கொண்டு மார்சல் புருஸ்ட் நாவல்களைத் தம் கற்பனைத் தறியில் நெய்திருக்கிறார். ஹென்ரி ஜேம்ஸ் மனிதனின் ஆத்மாவையே தம் நாவலுக்கு ஒரு களமாக அமைத்துக் கொண்டு விட்டார். ஒருநாள் மன ஓட்டத்தை நான்கு லட்சம் சொற்கள் கொண்டு யுலிஸீஸ் என்ற ஒரு நாவலை நமக்கு ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் தந்திருக்கிறார்.

நாவல் எந்த அனுபவத்தையும் சித்திரிக்கும். அதற்கு விலக்கான அனுபவமே ஒன்றுமில்லை. உதாரணமாக; அறிவைப் பற்றிய (Intellect) நாவல்

(87-ஆம் பக்கம் பார்க்க)

டி. கே. துரைஸ்வாமி

தாயுமானவர் இலக்கியத்திறனும் தத்துவ தரிசனமும்

தாயுமானவர் பாடல்களில் இலக்கியத் தன்மையை ஆராயப் புகுதல் ஒரு வியர்த்தமான செய்கையில்லை என்ற அடிப்படையில்தான் இக் கட்டுரையை எழுதுகிறேன். எந்த இலக்கிய நூலும் வாசகனின் மனச் சாய்வினால்தான் பரிபூர்ண உருவமுறுகிறது என்பது எல்லோருக்கும் தெரிந்தது. ஒரு முறைக்குப் பலமுறையாக தாயுமானவர் பாடல்கள் என் உள்ளத்தைக் கவர்ந்திருக்கின்றன. இன்றும் அவைகளைப் படிக்கையில் "எழுத்து" வில் ஸ்ரீ தருமசிவராமு ஒரு கட்டுரையில் எழுதியது ஞாபகம் வருகிறது. "இதில் வேகம் இருக்கிறது என்று சொல்வதை விட, இதில் வேகம் இருப்பதினால் இது கவிதை" என்று அவர் சொன்னது தாயுமானவர் கவிதைக்கும் முற்றிலும் பொருந்தும். அவர் பாடலில் நாம் ஒரு அனாயாசமான வேகத்தைப் பார்க்கலாம். அவர் உவமைகளைக் கையாள்வதைக் காண்பது ஒரு தனி அனுபவம். மேலும் வடமொழிக் கலப்பும், அவரது சொல்லாட்சியும், இலக்கியக் கொள்கையும் (ஆம், இலக்கிய கொள்கைதான்) வேறு பக்திக் கவிதைகளில் காணப்படும் இயல்புகளை அவர் கவிதையும் தாங்கியிருப்பதையும் நாம் படித்து மகிழ வேண்டியவை.

அவர் தத்துவ தரிசனத்தைப் பற்றி இரண்டாம் பட்சமாகத்தான் நான் எழுத எடுத்துக் கொண்ட போதிலும் அவர் தன் தத்துவக் கொள்கைகளுக்கு எவ்வாறு இலக்கிய ரூபம் கொடுத்திருக்கிறார் என்பதையும், எவ்வெக்கருத்துக்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளித்திருக்கிறார் என்பதையும் அறிந்து கொள்வது ஒரு இலக்கிய அனுபவமாக முடியும்.

தாயுமானவர்

18-ஆம் நூற்றாண்டில் வசித்தார் என்பது ஒரு முடிவு. அகண்ட சச்சிதானந்தத்தைப் பாடிப்புகழ்ந்த அவர் தன் வாழ்வில் தன் வேலையை நீத்துத் துறவு பூணக் காரணமாக இருந்த அனுபவத்தைப் பற்றிப் பாடல்களில் குறிப்பாக வேனும் கூறாதது அதிசயமில்லை. ஆனால் வாழ்வில் மிகவும் மென்மையாக வாழ்ந்தவர் என்பதும், அத்துவித நிச்சயம் படைத்தவர் என்பதும் சில பாடல்கள் மூலம் தெரிகிறது. இப்பாடல்கள் இலக்கியச் சுவை பொருந்தியதாகவும் இருப்பனவாக நான் கருதுவதால் அவைகளைப் பற்றி இங்கு கூறலாம் என்று நினைக்கிறேன். மென்மையான உள்ளம் படைத்தவர் என்பதைக் கீழ்வரும் பாடல்கள் எவ்வளவு லளிதமாகத் தெரிவிக்கின்றன. "சுகவாரி" என்ற பகுதியில் 5 ஆவது பாடல் இவ்வாறு நமக்குத் தாயுமானவரைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.

"வெந்நீர் பொருதெனுடல் காலில் முள் தைக்கவும்
வெடுக்கென்று அசைத்தெடுத்தால்
விழியிமைத்து அங்ஙனே தண்ணருளை நாடுவேன்;
வேறொன்றை யொருவர் கொல்லின்
அந்நேரம் ஐயோவென் முகம் வாடி நிற்பதுவும்
ஐய நின்னருள் அறியுமே
ஆனாலும் மெத்தப் பயந்தவன் யான்; என்னை
ஆண்ட நீ கைவிடாதே
இந்நேரமென்றில்லை உடற்சுமையது [1] ஆகவும்;
எடுத்தாலிறக்கவென்றே
எங்கெங்கும் ஒரு தீர்வை ஆயமுண்டு[2]; ஆயினும்
இறைஞ்சு சுகராதியான [3]
தொல் நீர்மையாளர்க்கு மானுடம் வகுத்த அருள்
துணையென்று நம்புகின்றேன்,
சுத்த நிர்க்குணமான பரதெய்வமே பரஞ்சோதியே
சுகவாரியே

(1. இந்நேரம் உடல் விழுமென்பதில்லை. 2. கடமை 3. தீர்க்க ஆயுளைப் பெற்றவர்).

இங்கு மற்றப் பாடல்களில் போல் பொதுப்படையாக இல்லாமல் தாயுமானவர் தனிமனிதராகப் பேசுகிறார் என்று நாம் கொள்வதில் தவறொன்றுமில்லை என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது. "மெத்தப் பயந்தவன் நான்" என்ற ஒரு இனிய அர்த்தத்தைக் கண்ணிகளுள்ளும் ஓரிரண்டு சுட்டிக் காட்டுகின்றன.

"பராபரக் கண்ணி" யில் 52-ஆம் கண்ணி இவ்வாறு நிற்கிறது.

"துச்சன் என வேண்டாம்; இத் தொல்லுலகில் அல்லல் கண்டால்
அச்சம் மிகவுடையேன் ஐயா பராபரமே."

இதைப் போலவே வேறொரு பாடலும் நமது கவனத்தைக் கவருகிறது. இவ்வுடலின் சுகானுபவத்திலேயே சுவர்க்க அனுபூதியைப் பெறுகிறோம் என்பது ஒரு முடிவு. ஆனால் தாயுமானவர் அத்தகைய அனுபவத்தினூடும் அதைத் தாண்டி ஒரு இன்ப அனுபவம் காணக்கிடைக்கிறது, மனம் நாடுகிறது என்று ஒரு பாடலில் இலக்கியப் பொலிவுடன் கூறுகிறார். இப்பாடலில் அவர் தனிமனிதனாக அத்துவித நிச்சயமடைந்த ஒருவராக நமக்குக் காட்சி அளிக்கிறார், இப்பாடல் "சச்சிதானந்த சிவம்" என்ற பகுதியில் கடைசியாக நிற்கும் 11 ஆவது பாடல். இதுவும் அவர் மென்மை வாழ்வைக் காட்டுகிறது. பாடல் வருமாறு:

கொந்தவிழ் மலர்ச் சோலை நன்னீழல் வைகினும்
குளிர்தீம்புனல் கையள்ளிக்
கொள்ளுகினும், அந்நீரிடைத் திளைத்துஆடினும்
குளிர் சந்த வாடை, மடவார்
வந்து உலவுகின்றதென, முன்றிலிடை உலவவே
வசதி பெறு போதும், வெள்ளை
வட்ட மதி பட்டப் பகற் போல நிலவு தர
மகிழ்போதும், வேலையமுதம்[1]
விந்தைபெற அறுசுவையில் வந்ததென அமுதுண்ணும்
வேளையிலும், மாலை கந்தம்
வெள்ளிலை அடைக்காய் விரும்பி வேண்டிய வண்ணம்
விளையாடி விழிதுயிலினுஞ்,

சந்ததமும் நின்னருளை மறவா வரந்தந்து
தமியேனை ரக்ஷை புரிவாய்
சர்வபரிபூரண அகண்ட தத்துவமான
சச்சிதானந்த சிவமே.

(1-சந்தனம்)

இவ்வாறே இன்னுமொரு பாடலில் அவர் அத்துவித நிச்சயம் பூண்டவர் என்ற நிலையிலும் தான் தனி மனிதனாக எவ்வாறு தன் பாடல்களைப் பாடினார் என்று தன் இலக்கியக் கொள்கை என்று நாம் கொள்ளும் வண்ணம் பாடுகிறார். இப்பாடல் "சித்தர் கணத்தில்" 8 ஆவது பாடலாக நிற்கிறது. பாடல் வருமாறு:

கன்னல் அமுதெனவும் முக்கனியெனவும் வாயூறு
கண்டெனவும் அடியெடுத்து
கடவுளர்கள் தந்ததல, அழுதழுது பேய் போற்
கருத்திலெழுகின்ற சொல்லாம்
என்ன[1]தறி யாமையறி வென்னும் இருபகுதியால்
ஈட்டு தமிழ் என் தமிழினுக்கு
இன்னல் பகராது உலகம் ஆரா[2]மை மேலிட்
டிருத்தலால், இத் தமிழையே
சொன்னவன் யாவன், அவன் முத்தி சித்திகளெலாந்
தோய்ந்த நெறியே படித்தீர் !
சொல்லுமென அவர், "நீங்கள் சொன்ன அவையிற் சிறிது
தோய்ந்த குணசாந்தனெ" னவே
மின்னல்பெற[3]வே சொல்ல அச்சொல் கேட்டு அடிமை மனம்
விகசிப்பது எந்த நாளோ
வேதாந்த சித்தாந்த சமரச நன்னிலை பெற்ற
வித்தகச் சித்தர் கணமே,

(1, எனது, 2, பேரன்பு, 3. பிரகாசம் உண்டாகப் புகழ)

இந்தப் பாடல் மிகவும் அடித்தளமான ஒரு பாடல் என நான் நினைக்கிறேன். இதில் இலக்கியம் எழுவதே தனி மனிதனின் த்வைத அறிவினாலும் தனித்துவத்தினாலும் என்புது மன்றி, அத்தன்மை பற்றிதானும் இலக்கியம் எவ்வாறு வாழ்வில் முதல் ஸ்தானத்தைப் பெற முடியாது என்பதையும் இலக்கியம் எவ்வாறு 'உண்மை'' யை எடுத்துக் காட்ட உதித்ததில்லை என்பதையும் கூறிவிட்டு, (சரித்திர உண்மையைப் போல இலக்கிய உண்மையும் ஒரு குறுகிய உண்மைதான்!) மிகவும் கெட்டிக்காரத்தனமாக என்று நாம் நினைக்கும்வாறு தன் பாடல்தானும் விளக்கம் பெறுவது அடியார் போற்றுவதால் என்று அடிகள் கூறுவதும் ஆழ்ந்து சிந்திப்பதற்குரியன. நான் கோடிட்டு அடையாளப்படுத்தியிருக்கும் வரிகள் ஒரு இலக்கிய-சிருஷ்டி உண்மையை, இலக்கிய-சிருஷ்டியில் என்றும் நிலவும் ஒரு நியதியை, எடுத்துக் காண்பிக்கிறது என்றும் நினைக்கிறேன். இங்கும் தாயுமானவர் தன்னை எவ்வாறு வேறு பக்திப் பாடல்களைப் பாடியவர்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக் கொள்கிறார் என்பதையும் காண்கிறோம்,

மேலும் தாயுமானவர் இயற்கையாகவே ஒரு மென்மையான நகையாடும் தன்மை உடையவர் என்பதை நாம் "பரிபூரணானந்தம்" என்ற பகுதியில் 10 ஆவது பாடலிலிருந்தும், "சித்தர்கணத்தில்" 10 ஆவது பாடலிலிருந்தும் தெரிந்துகொள்கிறோம். இவையும் அவர் தனிமனிதன் என்ற நிலையைத் தெரிவிக்கின்றன என்று கருதுகிறேன்.

உவமைகள்

தாயுமானவரின் இத்தகைய ஒரு இலக்கிய உருவத்தை மனதில் வைத்துக் கொண்டு அவர் பாடல்களை படித்த எனக்கு அவர் பல இடங்களில் உவமைகளை ஒரு தனிப் பண்புடன் ஆண்டிருப்பதாகத் தோன்றியது. உவமை, விஷயத்தை விளக்குகிறது என்பது மாத்திரமன்றி, தன் வகையில் வாசகன் மனதில் மின்னலிட்டுக் கொண்டிருப்பதினால் தான் இலக்கியச் சிறப்புப் பெறுகிறது. மேலும் சில இடங்களில் இப்பண்பை மீறித் தன் அழகிலேயே வாசகனை ஆழ்த்தி விடுவதும் உண்டு. சில இடங்களில் கவிஞன் நாம் வழங்கும் உவமைகளை மாற்றியும் அமைக்கிறான். கீழே தாயுமானவர் தரும் உவமைகளின் ஒரு பட்டியலைத் தருகிறேன். உவமைகளின் வகையைப் பிரித்துத் தரத்தை அனுபவிக்கும் ரஸனையை வாசகருக்கே விட்டுவிடுகிறேன்:

1. மனம்

" மாதர் சிற்றின்பமோ
என்னில் மகாமேருவரக்கிச்
சுமையெடுமி னென்றுதான் சும்மாடுமா யெமைச்
சுமைகளுமாக்கி நாளுந்
துர்ப்புத்தி பண்ணியுள நற்புத்தியாவையுஞ்
சூறையிட்டு''ச் செல்லும்

சுமை—சும்மாடு—சுமையாள் என்று ஒரு தொடரில் இயங்கும் இவ்வுவமை நூதனமும் இன்பமும் பயப்பது.

2. " ஆடாமல் ஓய்ந்திட்ட பம்பரம் "
3. " நிறை குடந்தான் நீர் கொளுமோ."
4. தாயன்றிச் சூலுமுண்டோ,
5. பொய்த்துயில் கொள்வான்றனை எழுப்ப வசமோ?
6. வைத்த சுவரலம்பின் மண் போமோ?
7. வான் காணவேண்டின் மலையேறலொக்கும்.
8. ஏகதேசம் பூரணத்துக் குண்டோதான் ?
9. வாயாற் கிணறு கெட்டவாறே போல் வாய் பேசிப் பேயானர்க் கின்பமுண்டோ பேசாய் பராபரமே.
10. தோற்பாவை நாலாட் சுமையாகும்,
11. வாலற்ற பட்டமென.
12. கான்ற சோறென்ன இந்தக் காசினி வாழ்வு,
13. காலால் வழிதேடுங்காலத்தே கண்முளைத்தாற் போல.
14. எச்சிலென்று பூவையிழந்தோர்க்குனைப் போற்றப் பச்சிலையுங் கிள்ளப்படுமோ பராபரமே.
15. பச்சை கண்ட நாட்டிற் பறக்குமுனைப் போற் பறந்தேன்.
16. உண்டவர்க்கன்றி உட்பசியோயுமோ
கண்டவர்க்கன்றி காதலடங்குமோ.

17. நாவழுத்துஞ் சொல்மலரோ நாளுதிக்கும் பொன் மலரோ.
18. உடல், தீபம் வைத்த கர்ப்பூரம் போல் வயங்கும்.
19. உன்னுமனங் கற்பூர உண்டை போல கரைய.
20. துருத்திக்குள் மதுவென்னவே துள்ளித் துடித்து என்ன பேறுபெற்றேன்,
21. நித்திரையிற் செத்த பிணம்-
22; உலக வியப்பனைத்தும் ஏட்டுக்கடங்காச் சொப்பனம் போல் எந்தாய் இருந்தது.

வடமொழிக் கலப்பும் சொல்லாட்சியும்

உவமைகளுக்குப் பின் நடைவிசேஷமாகக் கருதக் கூடிய வடமொழிக் கலப்பையும் சொல்லாட்சியையும் நோக்கலாம். கலைஞனைப் பற்றிய வரையில் இலக்கியத்தையே முழுமுதற்பொருளாகக் கருதுபவனுக்கு மதம், இனம், மொழி, முதலிய எல்லாத் தடைகளுமே இலக்கியம் என்ற மகத்தான உண்மையின் முன் தகர்ந்து விடுகின்றனர் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். வடமொழியும் தென்மொழியும் ஒன்று சேர்கையில் சில இலக்கிய அழகை நாம் காண்கிறோம். முதலில் சந்த இன்பம் அநுமையாக விளைகிறது. முதல் 13 அதிகாரங்களில் முடிவில் நிற்கும் கடைசி வரிகள் இதைத் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. அவைகளில் இரண்டினை எடுத்துக் காட்டாகக் கீழே தருகிறேன்.

1. மந்த்ர குருவே யோக தந்த்ர குருவே மூல மரபில் வருமௌன குருவே.
2. சுத்த நிர்க்குணமான பரதெய்வமே பரஞ்சோதியே சுகவாரியே.

பாடலில் சில இடங்களில் வடமொழிப் புணர்ச்சியால் "மனுவாதி வேந்தர், இருக்காதி மறைமுனிவர்" என்ற தொடர்களைக் காண்கிறோம். மேலும் "கருணாகரக் கடவுள்" என்ற அதிகாரத்தில் வடமொழியில் வழங்கும் எதிர்மறையை விளக்கும் முதனிலையைச் சேர்த்து இயங்கும் வார்த்தைகளை உபயோகித்து ஒரு பாடல் முழுவதையுமே என்று சொல்லும் வண்ணம் எழுதிக் காட்டியிருக்கிறார். நகரமும் அகரமும் இதற்கு உபயோகப் படுத்தப் படுகின்றன. ஸ்தோத்திரப் பாடல்களில் வடமொழி வாக்குகள் ஒரு உச்சாடன அழகைக் கொடுக்கின்றன; "பூரணி, புராதனி சுமங்கலை சுதந்தரி" என்று தொடங்கும் பாடல் இதற்கு ஒரு நல்ல உதாரணம். பல இடங்களில் கச்சிதமாகவும் சிக்கனமாகவும் சக்திகூட்டவும் வடமொழிச் சொல் சேர்க்கையினால் ஒரு நடை விசேஷத்தைத் தாயுமானவர் வகுத்துக் கொண்டிருக்கிறார். நினைவிலிருந்து எழும் சில உதாரணங்களைக் கொடுக்கிறேன். சங்கற்பசித்தர், பிரபஞ்சவிலாசம் மானத மார்க்கம், இச்சாசுதந்தரம், இதயசம்மதம், பாபரூபதேகம், குணக்கேடர், பக்குவவிசேஷர், ஆறுமோதாபகோபம், பூரணி புராதனி சுமங்கலை சுதந்தரி, ஆனந்தரூபமயில், பராபரம், சங்கர சங்கர சம்பு—சிவ, சங்கர சங்கர சங்கர சம்பு.

இவ்விருமொழிக் கலப்பிலிருந்து நகர்ந்து சொல்லாட்சியைப் பற்றி நோக்குகையில் தாயுமானவர் தன் உபதேச மொழிகளை ஒரு "சங்கேத" ரூபத்தில் அளித்திருப்பது அவைகள் நம் மனதில் அழியாமல் இருப்பதற்கு உதவுகின்றன. என் மனதில் மிதந்து வருபவைகளைக் கீழே கொடுக்கிறேன். 'என்று நீ அன்று நான்,' "அதுவானால் அதுவாவார்," "கற்றதெல்லாம் மூடம், கற்றதெல்லாம் மூடம்," "நிராசையின்றேல் தெய்வமுண்டோ," "ஏதுக்குச் சும்மாயிரு மனமே." சிரத்தையென்னும் வாளுதவி," இங்கற்றபடி அங்கும்,"

இத்தகைய சொல்லாட்சியிலிருந்து மற்றுமொரு முக்கியமாகப் பக்திச் சுவைப் பாடல்களில் காணப்படும் ஒரு விசேஷத்தை இங்கு குறிப்பிட வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். கவிதையில் கற்பனையின் உச்சநிலையில் சில இடங்களில் வார்த்தைகள் நவீனமடைந்து கிழிகின்றன என்றும், இத்தகைய தன்மையை நாம் கேலிச்சுவை மிகுந்த பாடல்களிலும் காணலாம் என்று ஒரு கட்டுரையில் சி.எம். ஃபௌரா என்ற ஆங்கில ஆசிரியர் கூறுகிறார். இந்த ஒரு நிலையை தாயுமானவர் பாடல்களில் பல இடங்களில் காண்கிறோம். உணர்ச்சியின் உச்சவெறியில் வார்த்தைகள் கிழிந்து பரிகச உணர்வில் சென்று தோய்கின்றன. இதற்குப் பொருத்தமாகப் பல தொடர்களை எடுத்துக் காட்டலாம்.

1. அண்டமுமாய் பிண்டமுமாய் அளவிலாத
ஆருயிர்க்கோருயிராய் அமர்ந்தாயானால்
கண்டவரார் கேட்டவரார் உன்னால் உன்னைக்
காண்பதல்லால் என்னறிவால் காணப்போமோ

2. எண்ணாத தெண்ணிய நெஞ்சே துயரொழி
என்னிரண்டு
கண்ணே யுறங்குக என்னுணை முக்கட்கருணைப்பிரான்
தண்ணார் கருணை மவுனத்தினால் முத்திசாதிக்கலாம்.
நண்ணாத தோன்றில்லை எல்லா நலமும் நமக்குளவே

3. அப்பனென்றும் அன்னையென்றும் ஆரிய
னென்றும் உனையே
செப்புவதும் உன்னிலையின் சீர்தான் பராபரமே.

4. கண்டவிடமெல்லாம் கடவுள் மயம் என்றிருந்து
கொண்ட நெஞ்சர் நேய நெஞ்சிற் கொண்டிருப்பதெந்
நாளோ.

5. எட்டத் தொலையாத எந்தை பிரான் சந்நிதியில்
பட்டப் பகல் விளக்காய்ப் பண்புறுவது எந்நாளோ.

6. வன்னெஞ்சோ இரங்காத மரநெஞ்சோ
இருப்பு நெஞ்சோ வைரமான
கன்னெஞ்சோ அலது மண்ணுங் கட்டி நெஞ்சோ
எனது நெஞ்சங் கருதிற்றுனே.
ஆதியநாதியுமாகி—எனக் கானந்த மாயறிவாய் நின்றி
லங்குஞ் சோதி மவுனியாய்த் தோன்றி—அவன்
சொல்லாத வார்த்தையைச் சொன்னாண்டிதோழி.

தத்துவ தரிசனம்

தாயுமானவர் வேதாந்தத்தையும் சித்தாந்தத்தையும் இணைத்தார் என்று கூறப்படுகிறது. சங்கரர்

கூறும் வேதாந்தத்தின் முக்கியக் கருத்துக்களான பிரமம் வெறும் நிர்க்குணப் பொருள் என்பதும், காரணக் காரியத் தொடர்பு என்பது தானும் தர்க்க ரீதியாக உணர்த்த முடியாதென்றும், பிரமத்திற்கும் மாயைக்கும் உள்ள தொடர்பை விளக்க முடியாதென்றும், தனது தர்க்கவன்மையினாலேயே தர்க்க அறிவு தொலைந்தாலன்றி பிரம்மத்துடன் ஒன்றுபட இயலாதென்றும் இன்ன பிறவற்றிற்கும் ஒரு சேர ஓரேவிதமான முக்கியத்துவம், கொடுக்கப்படவில்லை. முதல் பாடலில் கடவுளை ஒரு அடிப்படைச் சக்தியாக உருவகித்தாலும், சங்கரர் கடவுளைச் சத் சித் ஆனந்தமாக வணங்குவதும் அவரை அல்லது பொருத்தமாகக் கூறுவதென்றால் பிரம்மத்தை இரண்டாம் நிலையில் காண்பதாகத்தான் முடியும் என்று கூறுவதும் நினைவில் வருகிறது. சித்தாந்தத்தில் உலகை மனிதனை உய்விக்கக் கடவுள் படைத்த களமாகக் கருதும் பாவனையும் விசேடமாகவற்புறுத்தப் படவில்லை. ஆனால் அதன் மையக் கருத்துக்களாகிய இறைவன் அருளும், குருவணக்கமும், கர்மபலனும் பல இடங்களில் நன்கு விளக்கப்படுகின்றன. ஒரு விதத்தில் சொல்லப் போனால் சித்தாந்தம் தாயுமானவர் பாடலுக்கு ஒரு வேகத்தைக் கொடுத்தால், வேதாந்தம் அதற்கு ஒரு நிதானத்தைக் கொடுக்கிறது என்று தான் சொல்ல வேண்டும்.

அடுத்தபடியாக அடிகள் எவ்வாறு தத்துவக் கருத்துக்களை இலக்கிய ரூபத்தில் "மொழிபெயர்த்திருக்கிறார்" என்று பார்க்கலாம். (நடுவில் "ஆனந்தக்களிப்பில்" அவர் கவிதா வெறி உச்சநிலையில் கொந்தளிக்கிறது என்பதைக் குறிப்பிடுகிறேன்) காலமும் இடமும் த்வைத அடிப்படையைத் தாங்கியிருப்பதால் மாயையின் பாற்பட்டவை என்பது வேதாந்தக் கருத்து. அடிகள் காலதத்துவத்தை மீற வேண்டிய அவசியத்தைப் பல இடங்களில் பிரம்மத்தின் தகுதியாக "கங்குல் பகலற நின்ற எல்லை" என்று பேசுகிறார். பிரம்மத்தினிடம் ஐக்கிய முற்றவர் நீதி—நிலையைத் தாண்டியவர் என்பது ஒரு முடிவு. "பரிபூரணானந்தம்" என்ற தொகுதியில் மூன்றாவது பாடலில் குணசீலர் எல்லாம் சமயங்களில் குணக்கேடு உறுவது என்று சொல்லும் ஆன்மாவின் மாயையும் பிரம்மத்தின் மாயைத் தொடர்பின் பாற்பட்டது என்பதை அழகாக விளக்குகிறது. அடிகளுடைய இலக்கியக் கருத்தைத் தெரிவிக்கும் பாடலிலும் கடவுளர்கள் தனக்கு உதவவில்லை, என்று கூறினும், பாடலின் இரண்டாம் பகுதியில் "இத் தமிழையே சொன்னவன்" தானும் அவன் என்று கூறுவதும் நோக்கத் தக்கது. பல இடங்களில் ஞானம் அனுபூதியால் வருவது என்றும், தத்துவப் பேயைத் தலையிலடிக்க வேண்டும், கன்னி அறிவாளோ காமசுகம் என்றும் சொல்லப் படுகிறது. அகண்டாகாரமான சர்வவியாபியைத் த்வைத நிலையில் நாம் அறிய முற்படுவது யானையைத் தேடக் குடத்திற்குள் கைவிட்டதை ஒக்கும் என்பதும், கண்ணை மூடினால் கடவுள் காற்றுவார் என்பதும், உன்னால் உன்னைக் காண்பதல்லால் வேறுவகையில் முடியாது என்பதும், மனமற்ற பூரணத் தொட்டிற்குள் முடக்குவன் யான் என்பதும் தத்துவக் கருத்துக்களை இலக்கிய சமத்காரத்துடன் சொல்லுகிறார் என்று சொல்ல வேண்டும்.

அவர் பாடல்களில் பல இடங்களில் மனித மனதைப் பற்றி நுணுக்கமான சிந்தனைகளைத் தூவி வைத்திருக்கிறார். பாரதி "ஞானரதத்திலும்" சில தனிப்பாடல்களிலும் தாயுமானவர் காட்டும் மன இயல்புகளை இலக்கிய பூர்வமாக உபயோகித்திருக்கிறார். வாசனை, மாயை, சஞ்சலம், கடவுட் தொடர்பு என்ற வார்த்தைகள் மூலம் அவர் மனிதன் மனதை விவரிக்கிறார். பிரம்மத்திற்கும் மாயைக்கும் இடையில் கடந்து மனிதன் இயங்குகிறான் என்று அவர் கூறும் கருத்துக்களைத் தற்காலத்தில் மிகவும் பிரபலமாக விளங்கும் சில மேல்நாட்டு மனோதத்துவக் கருத்துக்களுடன் தாரதம்மியப் படுத்திப்பார்த்தால், நாம் நமது பண்பாட்டின் அடிந்தளத்தை நன்கு புரிந்து கொள்ள ஏதுவாகும். அவர் பல இடங்களில் பிரம்மத்திற்கும் ஆன்மாவிற்கும் நடுவில் "நான்" முளைத்து நிற்கிறது என்று சொல்கிறார். மனதைப் பற்றி ஓரிரு பாடல்களை அவர் நிலையைத் தெளிவிக்கக் கீழே கொடுக்கிறேன்.

வாதனைப் பழக்கத்தினால் மனம்; அந்த மனத்தால்
ஓத வந்திடும் உரை; உரைப்படி தொழிலுளவாம்;
ஏதம் அம்மனம்; மாயை என்றிடிற் கண்டவெல்லாம்
ஆதரம் செய்யாப் பொய்; அதற்கு ஐய முண்டாமோ
(ஏதம்—வாதனையாற் சிக்கியுள்ள; ஆதரம் செயா—விரும்பத்தகாத),

நானென்று ஒருமுதல் உண்டென்ற நான் தலை நாண வென்னுள்
தானென் றொருமுதல்பூரணமாகத் தலைப்பட்டொப்பில்
ஆனந்தந் தந்தென் அறிவை யெல்லாம் உண்ட வச நல்கி
மோனந் தனை விளைத்தால் இனியாது மொழிகுவதே.

இந்த இரண்டாவது பாடல் அத்துவித நிச்சயமும் இலக்கியப் பொலிவும் மிகப் பெற்றுள்ளது. "நான்" என்பதைத் தடுத்துத் "தான்" என்று அகங்காரத்தை வெல்லும் பிரம்மத்தையும் "தான்" என்று முனைப்பைக் காட்டும் எடுத்துச் சொல்லும், ஒரு இடைச்சொல்லையே உபயோகிப்பது மிகவும் நன்றாக அமைந்திருக்கிறது. மனிதன் என்ன தான் முயன்றாலும் பிரம்மத்தின் பிடியிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ள முடியாது என்பதை இப்பாடல் நன்றாகக் காட்டுகிறது. இந்த அழகிய பாடலுடன் என் கட்டுரையை முடிக்கிறேன்.

சொல்லின்பமும் கருத்துவேகமும் ஆழமும் இலக்கிய இன்பமும் மிகவிளங்கிக் காட்சி தரும் தாயுமானவர் பாடல்கள். அவர் கூறும் சில செஞ்சொற் சேர்க்கைகள் நாம் வாழ்க்கையில் வழி நடக்கப் பயன்படும் என்பதால் அவருடைய பாடல் ஒரு சிறந்த இலக்கிய வாழ்க்கைத் துணைநூலாக விளங்குகிறது என்பது என் துணிபு. அவர் பாடல்களை வேதாந்த—சித்தாந்த ஞானமும் இலக்கிய ஆற்றலும் பெற்றவர், ஆராய்ந்து எழுதினால் அது ஒரு சிறந்த இலக்கிய முயற்சியாகும்.

ரா. ஸ்ரீ. தேசிகன்

ஆ:டன் கண்ட இலக்கியத் தத்துவம்

இவர் நவீன கவிஞர்களுள் மிகச் சிறப்பு வாய்ந்தவர். ஆக்ஸ்ஃபோர்டில் படித்தவர். கற்பனை செறிந்த பல கவிதைகளை மிகக் கவின் படப்புனைந்திருக்கிறார். இப்பொழுது ஆக்ஸ்போர்டில் கவிதைப் பேராசிரியராய்த் திகழ்கின்றார். இதுவே இவருடைய அறிவுக்கு ஒரு தக்க சான்றாய் நிற்கிறது. இவர் கவிதையைப் பற்றிய முதற் சொற்பொழிவு சிந்திப்பதற்குரியது. மொழி ஆராய்ச்சி செய்தோமானால், ஒவ்வொரு சொல்லும் ஒரு கற்பனையில் எழுந்ததாகத் தோன்றும். ஏதோ ஒரு கற்பனை முதிர்ந்த மனிதன் உள்ளத்தில் தான் பொருள்களின் பெயர்கள் உதயமாயிருக்க வேண்டும். இக்காரணத்தைக் கொண்டே மொழியை எமர்சன் உறைந்து போன கவிதை என்று கூறுகின்றார்.

கவிதையில் சொல்லையும் பொருளையும் பிரிக்க முடியாது. உரைநடையில் ஏதாவது ஒரு சொல்லைப் போட்டு நிரப்பி விடலாம். ஆனால் கவிதையில் வரக் கூடியது ஒரு தக்க சொல்லேதான். ஒருவருக்கு இட்ட பெயரை மாற்ற முடியாதது போலவே கவிதையில் சொல்லும் பொருளும் குழைந்து இரண்டறக் கலந்துதான் நிற்கும். இவற்றின் ஒற்றுமையை இன்னதென்று சொல்லமுடியாது. இப்படிச் சொல்லுவதற்கு இவற்றில் இடம் தருமாயின் ஏதோ ஒரு குறைபாடு இருக்கிறது என்று நவிலக் கூடும். இசைப் பொருத்தத்தைப் பிரிக்கும்படி அவை நிற்குமானால், இவ்விசைப் பொருத்தம் இவற்றிக்குரியதன்று என்று மொழியலாம். கடன்வாங்கினதாகும். அப்பொழுது கவிதை சோபிக்காது. Language is prosaic to the degree that "it does not matter what particular word is associated with an idea, provided the association once made is permanent; Language is poetic to the degree that it does matter. இதே கருத்தைத்தான் வலரி (Valery) என்ற சிறந்த விமர்சனப் புலவர் கூறுகின்றார்.

இருக்கிற பொருளையும், அதைச் சித்தரிக்கும் சொல்லையும் பிரித்துக் கூறாதபடி அமைந்திருப்பதே கவிதையாகும். பிரித்துக் கூறும் நிலை வருமானால், இவற்றிற்குச் சம்பந்தமில்லாத ஒன்று இவற்றிற்குள் நுழைந்திருக்க வேண்டுமென்று மொழியலாம்.

[The power of Verse is derived from an indefinable harmony between what it-says and what it is–*Indefinable* is essential to the defenition. The harmony ought not to be definable; when it can be defined it is imitative harmony and that is not good. The impossiblity of defining the relation together with the impossibility of denying it constitutes the essence of the poetic line Valery]

தன் தொழிலில் ஒரு கவி தேர்ச்சி பெற விரும்பினால் முதலில் நல்ல கவிகளோடு தொடர்பு கொள்ள வேண்டும். இவனுடைய அறிவு வட்டத்திற்கு மிகச் சேணிலுள்ளவர்களோடு உரையாடல் முடியாத காரியமாகிவிடும்.

மேலும் 'ஒரு நூல் நிலையத்தில் இவனுக்கு வேண்டிய கவிஞரின் நூலின் நயங்களைப் பருகலாம்'. எந்தக் காலத்திலும் இக்கலைஞன் கேட்ட குரலுக்கு ஏன் என்று கேட்பான். இவனைப்போல இவன் எழுதப் பழகக்கூடும். கவிதை எப்படியெழுதப்பட வேண்டும் என்ற முறையையும் இவன் அறிந்துகொள்ளலாம்

கவிதைக் கலையைப் பயில்கின்றவர்கள் ஒருவருக்கொருவர் தம் கருத்துக்களைப் பரிமாறிக்கொள்ளலாம். கைப்பிரதிகளைப் படிக்கும் பொழுது ஒருவன் கவிதைகளின் நயங்களை மிகப்படக் கூறலாம். ஆனால் இவன் கூறுவது உள்ளத்திலிருந்து வருகிறது என்பதில் ஐயமில்லை. மேலும் குறைபாடுகள் இருந்தால், அவற்றை நீக்க உபாயங்களையும் நல்கலாம். இவற்றை வைத்துக்கொண்டு குறைகளை அகற்றலாமன்றோ. புத்தக விமர்சனக்காரர்களுடைய கருத்துக்கள் நியாயமாயிருக்கலாம். புத்தகம் வெளிவந்த பிறகு அதன் இயல்பை மட்டும் விமர்சனக்காரர்கள் குறிக்கலாமே தவிர இப்படி எழுதப்பட்டிருந்தால், இது நன்றாயிருந்திருக்குமே, அதை அப்படி அகற்றியிருந்தால், இதற்கொரு தனி அழகு ஏற்பட்டிருக்குமே என்று மொழியக் கூடாது. அப்படி மொழிந்தாலும் ஆசிரியருக்கு என்பதனை தரும் ?

'என் சம்பந்தபட்ட வரையில் இரண்டு பிரச்னைகள் பிறக்கின்றன. (1) எப்படி கவி கவிதையை அமைத்திருக்கிறான். (2) கவிஞன் மனப்பண்பு யாது ? அவன் கண்ட நலம் எது ? தீங்கைப் பற்றி அவன் என்ன கருதுகிறான் ? வாசகர்களிடமிருந்து அவன் எதை மறைக்க முயல்கிறான்? இந்தச் சுருதியில் ஆடன் பேசுகிறார்.

"இசையை நான உற்றுக் கேட்கின்ற பொழுது கவிதையை எப்படி அமைக்க முடியும் என்றதை நான் உணர்ந்தேன்' என்று ஆடன் மொழிகின்றார். ஓரளவு சங்கீதத்தின் இயல்பை அறிந்து கொள்ளுவது நலமென்று பவுண்டும் கருதுகின்றார். சங்கீதத்தைப் போலக் கவிதை இருக்க வேண்டுமென்று சொன்னால், இசையின் வட்டத்தின் மீது கவிதை படையெப்பதன்று. இசை இசைதான்; கவிதை கவிதைதான் என்றதை மறக்கக்கூடாது.

கவிதை இத்தகையது என்று வரையறுத்துச் சொல்ல முடியாது. சில சிறந்த வரிகளை வைத்துக் கொண்டு கவிதைகளை உரைத்துப் பார்க்கும் அர்நால்ட் முறையை இவர் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. ஆனால் எல்லாம் இயற்கையாய்த் தோன்றி விடுகின்றன என்றும் இயம்புவதற்கில்லை என்றும் இயற்கை நெறியைப் (Instinct), பின்பற்றுகிற கவிஞர்களைக் கண்டு நான் இரங்குகின்றேன் என்று போதிலர்

(Baudelauire) கூறுகின்றார். ஒரு நெருக்கடியான தருணத்தில்—ஒரு சோதனை தரும் வேளையில், கலைஞர்கள் கவிதையின் நுட்பங்களை ஆராய்ந்து அவைகளை படைக்கக்கூடும்.

கவிதையை அலௌகிகம் (Sacred) இலௌகிகம் (Profane,) என்று இரண்டு வகையிலும் பிரிப்பார்கள். கவிதை ஒரு கலையாக திகழ்கின்ற பொழுது கலைஞனுக்கு ஒரு சமூகமுண்டு; தொழில் முறையில் சமுதாயத்தில் ஓர் இடம் உண்டு என்பது உண்மையே. தனிப்பட்ட முறையிலும் கவிதைம் கருத்துகளுக்கு உருக்கொடுக்கலாம். சமுதாயத்திற்காக இவன் எழுதாமலிருக்கலாம்; அல்லது ஒரு குழுவைச் சாராமலிருக்கலாம். அந்தக் காரணத்தைக் கொண்டு இவனுடைய கவிதைகள் விளங்காத கவிதைகள் என்று கூறிவிடமுடியாது.

இரண்டு விதமான கற்பனைகள் வேலை செய்கின்றன. தெய்வ ஆவேசத்தில் மனத்தின் அடித்தளத்தில் எழுகின்ற கற்பனை இதற்கு Primary imagination என்று கூறலாம். இந்த ஆவேசத்தில் கவி தன்னை மறந்து நிற்கின்றான். இதில் இவனுடைய செயல் யாதுமில்லை·புறத்தைப்பற்றி இந்தக் கற்பனை கவலைப்படுவதில்லைமற்றொரு கற்பனை ஆவேசத்தில் வந்ததிற்கு உருக்கொடுக்கின்றது. Second imagination ஆவேசமில்லாமற் போனால் எல்லாம் இயந்திரம் போலக் காட்சி அளித்துவிடும்; உருக்கொடுக்கும் கற்பனையில்லாமற் போனால் எல்லாம் பைத்தியக்காரத் தோற்றமாகத் திகழும். ஆவேசத்திற்கு அளிக்கவேண்டிய காணிக்கை சொல்தான் அதை வரவேற்கக் கூடிய சடங்கும் சொல்லே· In Poetry the rite is verbal, it pays homage by naming.

கவிதைக்கு ஏற்ற சொல்லை அமைப்பது தான் அதற்குப் புரியும் சடங்காகும். இது சாதாரணப் பேச்சிலிருந்து ஒரு புனித நெறியில் நிற்கின்றது. சம்பாஷணையில் வரக்கூடிய சொற்கோப்புக்களை வழங்கினாலும், இவைகளுக்கு ஒரு தனித்த சிறப்பு எழக் காண்கின்றோம்.ஒரு தெய்வத்திற்குக் கோயில் அமைப்பது போலவே ஒரு கவிதைக்குத் தக்க சொற் கோபுத்தை மிகக் கவின்பெறக் கவி அமைத்துத் தரவேண்டும்.

கவி ஒரு கவிதையைச் சமைக்கிற பொழுது அவன் முன் சென்ற கவிகள் அனைவரும் அவனுக்கு ஓர் பின் அணியாய்க் காட்சி அளிக்கின்றனர். கற்பனையில் எழுகின்ற பயபக்தியில்தான் வேரூன்றி நிற்கின்றது அவன் இசைக்கும் ஒவ்வொரு கவிதையும். கவிதை எல்லாத் தொழில்களையும் புரியும். இன்பத்தை நல்கும், அதிர்ச்சியை எழுப்பும். துயரை உள்ளத்தில் பெய்யும், மனத்தைக் கிளறும். எல்ல வித உணர்ச்சிகளையும் சித்திரிக்கும். நல்லதோர் உபதேசத்தைத் தரும். ஆனால் கவிதை செய்கின்ற முக்கியமான காரியம் இதுதான்.எடுத்துக்கொண்ட எல்லாம் பொருளின் சிறப்பைச் செஞ்சொற்களில் கோயில் கொள்ளும்படி செய்து விடவேண்டும். கவிதை அம்மையின் வழிபாட்டிற்கு புனிதமான மலர்கள் சொற்களே. இச்சொற்களாம் மலர்கள் கொண்டு ஓர் அழியா மாலையை அச்சங்கலந்த அன்போடு கவி புனைவானாக.

நாவல்

81–ஆம் பககம் தொடர்ச்சி

கள் போதும் அது வாழ்க்கையைக் குலைத்துவிடும்; உண்மையான உணர்ச்சிக்குத்தான் (Instinct) நாம் வணக்கஞ் செய்ய வேண்டும் என்ற அடிப்படையான தத்துவத்தைக் காட்டப்பல நாவல்களைப் புனைந்து தந்திருக்கிறார் டி ஹெச் லாரன்ஸ் என்பதை நாம் நன்கறிவோம்.நம் தமிழ்நாட்டு இலக்கிய நந்தவனத்திலும் நாவல்கள் பூக்கத் தொடங்கிவிட்டன. வேதநாயகம் அவர்களின் பிரதாப முதலியார் சரித்திரமும், ராஜம் ஐயரின் கமலாம்பாள் சரித்திரமும் மாதவையாவின் பத்மாவதியின் சரித்திரமும் பாராட்டுதற்குரியவை. இவர்களை நம் நாட்டு நாவல்களின் விடிவெள்ளியாகக் கருத இடமுண்டு. நல்ல நாவல்கள் தோன்றக் கூடிய சின்னங்களைப் பார்க்கிறோம். தமிழில் நாவலுக்கு நற்காலம் உண்டு என்பதை அவைகள் முரசடிக்கின்றன.

ராதை

ந. பிச்சமூர்த்தி

உள்ளுக்குள்
அவனே நினைப்பாய்க்
கதறும் ராதை.
வெளியில் அந்திவிழுந்து
விளக்கொளி சிதறும்வேளை.
மனலயிப்பின் யந்திரமாய்,
பூஜைமாடத்து முழுவிளக்கை ஏற்றிவைத்து,
ஏற்றிவைத்த விளக்கில் கடன் வாங்கி,
வீட்டு விளக்கை விழிப்படையச் செய்யும் வேளை.

முகமோ விளக்குப்பக்கம்.
விழியோ வெறுமை ஒக்கல்,
முழுவிளக்கில் சிறு விளக்கை ஏற்ற நீண்டது
திரியா?
சுட்டுவிரலா?
இந்த வேளைபார்த்து
வந்தவன் யாராம்?......

"யார் நீ?...நீயா?
வழி தெரிந்து வந்தாயா?
வந்தவழி போவாயோ
வேஷக்காரா?"

"வழி தெரிந்து வரவில்லை
வருத்தம் தெரிந்து வந்தேன்.
தீச்சுடரில்,
விளக்கைப் பொருத்த
விரல் நீளும் விளையாட்டை
விரைந்து பார்க்கவந்தேன்
என் மயமே!...

தீ குளிர்ந்தது,
கை அணைந்த்து.
திரி எரிந்தது.

எழுத்துக்கு பதில்

கா. சிவத்தம்பி

பொருளும் விமர்சனமும்

'எழுத்து' எனும் பத்திரிகையின் ை மாத இதழில் அதன் ஆசிரியர் திரு சி. சு. செல்லப்பா இலக்கியத்தில் "இலக்கியப் புறம்பான அக்கறைகளை முன்வைத்துக் கொள்ளக்கூடாது" என்றும், அதற்காகத் தான் போராட்டத்தில் இறங்கியிருப்பதாகவும் கூறியுள்ளார்.

'கலைச்செல்வி' என்னும் சஞ்சிகையில் திரு. க. கைலாசபதி எழுதிய பொருள்மரபும் விமர்சனக்குரல்களும் என்னும் கட்டுரையில் காணப்படும் அடிப்படைக் கருத்தையும், அக்கருத்திற்கு உதாரணங் கொடுத்து விளக்குவதுபோன்று அமைந்திருக்கும் திரு. தி. க. சிவசங்கரனது 'இப்படியும் ஒரு கருத்து' என்னும் கட்டுரையையும் வைத்துக்கொண்டு அவ்வகையான கருத்துக்கள் இலக்கியத்தில் இடம் பெறக்கூடாதென வாதாடியுள்ளார்.

மணிக்கொடி காலத்திற்குப் பின்னர் முதல் தடவையாக இலக்கிய விமர்சனத்தின் பண்பும் பணியும் பற்றிய 'கொள்கைப் போராட்டம் ஒன்றினைத் திரு செல்லப்பா தொடங்கி வைத்துள்ளார். தாம் நம்புவது சரியானதே என்ற அவர் மனத்திண்மையை நாம் பெரிதும் போற்றுகின்றோம். இலங்கையில் உள்ள சில 'விமர்சகரே போன்ற விழலுகள்' போலல்லாது ஒளிப்பு மறைப்பின்றித் தனது கொள்கைகட்காகப் போராட முன்வந்துள்ளார் திரு. சி. சு. செல்லப்பா. இவரது கருத்தையே கொண்டுள்ள அவர்கட்கு இவரது துணிவும் தோன்றுமாறு இறைவனைப் பிரார்த்திப்போமாக!

திரு. செல்லப்பாவினது கருத்தினை ஆராயு முன்னர் அவர் தம் கட்டுரையில் எவற்றைச் சொல்ல முயன்றிருக்கின்றார் என்பதைத் திட்டவட்டமாக அறிந்து கொள்ளுதல் அவசியம்.

இன்றைய சிலரது விமர்சனப் போக்கினைக் குறிப்பதற்குத் திரு. கைலாசபதி கையாளும் சொற்றொடரான ரசிக விமர்சனம், என்பதை இகழ்ச்சி நிலையில் வைத்துப் பார்க்கக் கூடாது என்றும், இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான விஷயங்களை இலக்கியத்துட் கொண்டு வரக் கூடாது என்றும் ஆரம்பிக்கும் திரு. செல்லப்பா அவர்கள், அடுத்துச் சிதம்பரசுப்பிரமணியத்தின் இலக்கியக் கொள்கையையும், மறுமலர்ச்சிக் குழுவினரையும் குறைத்துப் பேசும் திரு. சு. க. சிவசங்கரனை வன்மையாகக் கண்டிக்கின்றார். திரு. தி. க. சிவசங்கரன் முன்னர் எழுதியவற்றைக் கொண்டு அவரது இக்கருத்து எவ்வாறு பிழையானது என்று காட்ட முனைகின்றார்.

அடுத்து, வ. வே. சு. ஐயரின் விமர்சனக் கருத்தைக் கைலாசபதி தவறாக விளங்கிக் கொண்டு விட்டார் என்று சொல்கிறார். ஐயரின் கருத்தை இக்கால விமர்சகர்கள் தவறாக விளங்கிக் கொண்டு விட்டார்கள் என்று சொன்ன கைலாசபதியே ஐயரைத் தவறாக விளங்கிக் கொண்டு விட்டாரென்று சொல்லும் திரு. செல்லப்பா, ஐயரின் "உண்மையான கருத்தினை" எடுத்துக் கூறவில்லை. திரு. தி. க. சிவசங்கரனது கருத்தை எதிர்க்கும் இவர், ஐயரைக் கைலாசபதி எவ்வாறு தவறாக விளங்கிக்கொண்டார் என்பதை நிரூபிப்பதற்கு, கைலாசபதி கூறுவதற்கு எதிராக ஐயர் சொல்லியுள்ளவற்றைக் காட்டியிருத்தல் வேண்டும். அதை விட்டு, வெறுமனே 'ஐயர் கருத்தைக் கைலாசபதி சரியாகப் புரிந்து கொள்ளாததால்தான் திசைமாறின அபிப்பிராயத்தைச் சொல்கின்றார்" எனக் கூறுகின்றார். இவ்வாறு இவர் சொல்லும்பொழுது திரு வ. வே சு. ஐயர் சொல்லியுள்ளவை இவரது கருத்தை ஆதரிக்கிற தென்றோ, அல்லது ஐயர் அவர்கள் தமிழ் இலக்கிய விமர்சனம் பற்றிச் சொன்னவற்றைத் திரு. செல்லப்பா ஆதரிக்கின்றாரென்றோ கொள்ளுதல் ஆகாது 'ஐயரின் ரசனை பூரணமானது என்று முடிவுகட்டிவிட முடியாது" என்றும் "ஐயர் கோடிகாட்டியவர், அவ்வளவுதான் பின் வருபவர்கள் மேலே மேலே சேர்க்கக்கூடும். இலக்கியத்துறை இதுக்கு இடம் கொடுப்பது" என்று சொல்கிறார்.

தொடர்ந்து இலக்கியத்தில் வடிவம் முக்கியமெனச் சொன்னாலும் பொருளுக்கும் தாம் முக்கியத்துவம் கொடுப்பதாகச்சொல்லித் தமது அக்கருத்தினை உவமை மூலம் விளங்கப் படுத்தியுள்ளார். இலக்கியத்தை முகத்திற்கும், வடிவத்திற்குக் கண்ணையும், மூக்கு காதிற்குப் பொருளையும் உவமிக்கின்றார். இலக்கியத்தில் பொருளுக்குரிய இடத்தினை நேரடியாகச் சொல்லாத அவர் முகத்திற்கு கண்போல இலக்கியத்திற்கு வடிவம் அமைகின்றது என்று உவமையால் விளங்க வைக்கின்றார். இது அவர் பொருளுக்குக் கொடுக்கும் இடத்தை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

முடிவில், இலக்கிய விமர்சனத்தின் பணியும் பண்பும் பற்றியும், இலக்கியத்தில் பொருளுக்கும் வடிவத்திற்குமுள்ள தொடர்பு பற்றியும் தமது கருத்தினைத் திட்டவட்டமாகத் தெரிவித்துளளார்;

"பொருள் இல்லாமல் வெறுமையில் இலக்கியப் படைப்பு உருவாகவே முடியாது. இலக்கியம் மட்டுமென்ன, எந்தத் துறையிலுமேதான், ஆனல் பொருளுக்குரிய இடம் துறைக்குத் துறை அந்தஸ்து வித்தியாசம் உண்டு. விஞ்ஞானம், தத்துவம் இவைகளில் முழு அளவுக்கு, கலையில் குறைந்த அளவுக்கு. அதிலும் சங்கீதத்தில் குறைந்த பட்ச அளவுக்கு, இலக்கியத்தில் ஒரு அளவுக்கு- ஏனென்றால் அங்கே அறிவு ரீதியாகக் கொள்ளப்படும் பொருள்மட்டுமின்றி உணர்ச்சி ரீதியாகக் கொள்ளப்படும் எழுச்சிகளை எழுப்ப ஏதுவாக உள்ள பல்வேறு சாதனங்கள் கலக்கின்றன. இவை தமக்கு உரிய தனித் தனி இயல்புகளை இயைவிக்கின்றன. இந்த இயைவால் உருவாகிற கோவைதான் இலக்கியம்.

இலக்கியம் பற்றிய ரசிக விமர்சனம்தான் இருக்க முடியும். அது முதன்மையாக அழகியல் அடிப்படையில் தான் இயங்க முடியும்"

எனவே பிரச்னைக்குரிய விஷயங்களாக இருப்பவை இரண்டு. முதலாவது இலக்கியத்தில் பொருளுக்கான

இடம், இரண்டாவது, ரசிகவிமர்சனம் எனும் சொற்றொடர் பற்றியது. இவற்றுள் 'ரசிக விமர்சனம்' பற்றிய பிரச்னை இலக்கிய விமர்சனம் பற்றிய பல முக்கிய பிரச்னைகளைக் கிளப்பி விடுவதால் முதலில் அதனை ஆராய்வோம்.

திரு. க கைலாசபதி தனது கட்டுரையில் "இலக்கியத்திலே அமைப்பு அல்லது வடிவமே அடிப்படையானது என்று தலை தடுமாறும் இரசிக விமர்சகர்" என்றும் "எதையும் இலக்கியத்தில் கூறலாம், அது எப்படிக் கூறுகிறது என்பதே முக்கியம் என்று அழகியல் பேசும் ரசிக விமர்சகர்கள்" என்றும், "மேடைப் பேச்சைப்போல ரசிக விமர்சனம்" என்றும் கூறுவதன் மூலம், தான் ரசிக விமர்சனமெனக் கருதுவதை ஓரளவு விளக்கியுள்ளார். அதனைத் திரு செல்லப்பாவும் உணர்ந்துள்ளார் என்பது தெரிகின்றது. இலக்கிய ரசனை என்று சொல்லும்பொழுது ரசனை எனும் சொல் பெறும் கருத்திற்கும், ரசனை விமர்சனம் என்று சொல்லும்பொழுது 'ரசனை' எனும் சொல் பெறும் கருத்திற்கும் வித்தியாசமுண்டென்பதை எல்லோரும் ஒத்துக்கொள்வர். 'ரசிக விமர்சனம்' எனத் திரு. செல்லப்பா அவர்கள் குறிப்பிடுவது, விமர்சனத்தின் மூலம் இலக்கியம் நன்கு சுவைக்கப்படுவதையே என்பது தெளிவாக விளங்குகிறது.

இப்பிரச்னை, இலக்கிய விமர்சனத்தின் நோக்கம் பற்றிய பல கேள்விகளை எழுப்புகின்றது. திரு. சி. சு. செல்லப்பா அவர்கள் "அழகியல் அடிப்படையிலான ரசனையே" இலக்கிய விமர்சனத்தின் நோக்கமெனக் கருதுகின்றார் என்பது திட்டவட்டமாகத் தெரிகின்றது.

திரு. செல்லப்பாவின் கருத்தினை அவர் சொற்கொண்டே எடுத்துக்கொள்வோம். "கலையில் ஒரு விரிவான இலக்கியம். முதன்மையாக ஒரு ரசனைக்குரிய துறையல்லாமல் வேறு எதுக்கு உரியவாயிருக்கும் என்று நிதானிக்க முடியவில்லை" என்பது அவர் கொள்கை. ரசனைக்குரியதென்பதும் சுவைத்தனுபவித்தற்குரியதெனக் கருதப் பெறும். எனவே, திரு. சி. சு. செல்லப்பா அவர்களைப் பொறுத்தவரையில் இலக்கியமென்பது சுவைத்து அனுபவிப்பதற்கே என்பது நன்கு தெரிகிறது. இவ்வாறான ஒரு நோக்குச் சரியானதா என்பதைப் பிரபல ஆங்கில விமர்சகர் கண்கொண்டு பார்ப்போம்.

சிறந்த முறையில் வாசிப்பதனால் ஏற்படும் இன்பத்திற்காகவே ஒரு கவிதையை வாசிப்பதென்பது; கவிதையைச் சரிவர அறியும் ஓர் முறைமையாகவே இருக்காது என ஐ. ஏ. றிச்சாட்ஸ் அவர்கள் கூறியுள்ளார்.

To read a poem for the sake of pleasure which will ensue if it is successfully read is to approach it in an inadequate attitude. Obviously it is the poem in which we should be interested not in a by-product of having managed successfully to read it. (principles of literary criticism page-96, 1950)

கவிதையிலேயே முக்கிய கவனம் செலுத்த வேண்டுமே யல்லாது கவிதையை நன்கு வாசித்ததனால் ஏற்பட்ட ஓர் உப உணர்வை முக்கியமாகக் கருதக் கூடாது என்றும் விளக்கமாக கூறியுள்ளார். அதாவது கவிதையை வாசிப்பதனால் ஏற்படும் உணர்வு நிலையை முக்கியமாகக் கருதுவதனால் கவிதையை நன்கு விளக்கிக் கொள்ள முடியாதென்று அவர் திட்டவட்டமாகத் தெரிவித்துள்ளார். மேலும் கவிதையை வாசிப்பதால் ஏற்படும் உணர்வு அல்லது அநுபவம் கவிதைப் பொருளிலிருந்து வேறுபட்டதாக அமைந்து விடக்கூடாதென்றும், அவ்வாறு ஏற்படுமேயானால் அது பூரணமடையாத குறுகிய சமநிலையற்ற உணர்வினை ஏற்படுத்தி விடுமென்றும் கூறியுள்ளார் திரு. ஐ. ஏ. றிச்சாட்ஸ்.

The separation of poetic experience from its place in life and its ulterior worths involves a definte lopsidedness, narrowness and incompleteness in those who preach it sincerely.

கவிதையால் தோன்றும் அனுபவத்தை மாத்திரம் எடுத்துக் கொண்டு அவ்வனுபவம் தோன்றுதற்கான அடிப்படைக் காரணங்களையும் அது எவ்வாறு தோன்றுகின்றதென்பதையும், ஏன் தோன்றுகின்றதென்பதையும் கவனியாது விட்டால் விமர்சனமும் முழுமையடையாது. அவ்வாறு அடிப்படை விஷயங்களை ஆராயாத விமர்சகர்களை பட்டுப் புடைவையின் தூசித் தட்டும்விமர்சகர் என்று அழைப்பார். Brushers of noble mens clothes அவ்வாறுஅடிப்படைவிஷயங்களைப்பற்றி ஆராய்கின்ற பொழுது இலக்கியத்துடன் நேரடித் தொடர்பு கொள்ளாதவை போன்றிருக்கும் இலக்கியத்திற்குப் புறம்பான விஷயங்களும் விமர்சனத்துள் வரும். அதைத் தவிர்க்க முடியாது. தவிர்த்தால் இலக்கியத்தையும் இலக்கிய ஆசிரியன் ஏன் அவ்வாறு எழுதியுள்ளான் என்பதையும் அறிய முடியாது போய் விடும்.

Literature becomes an enormous Factor in sustaining or in altering the practical world in which we live. To touch literature is indubitably to touch the scheme of values which upholds society upon its course - HENRY - W WELLS - THE REALM of LITERATURE.

நாம் வாழும் நடைமுறை உலகினையே மாற்றியமைக்கக் கூடியதாக இலக்கியம் இருக்குமானால் வாழ்க்கை பற்றிய அடிப்படை உண்மைகள் இலக்கிய விமர்சனத்தில் இடம் பெறுவதை நாம் எவ்வாறு இலக்கியத்திற்குப் புறம்பானதாகக் கொள்ளலாம்? வாழ்க்கையை அறிந்து கொள்வதற்கு இலக்கியம் உதவுகின்றது. இலக்கியத்தை அறிய விமர்சனம் உதவுகின்றது என்பது ஜேம்ஸ் ரீவ்ஸ் என்பாரது கொள்கை.

Literature helps us to understand life and criticism helps us to understand• literature. James Reeves-The critical sense.

இக்கருத்தினைச் சற்றுத் தெளிவாகவும் விரிவாகவும் ஹேபேட் றீட் கூறியுள்ளார். கலை யாக்கம் எவ்வாறு தோன்றுகின்றதென்பதைக் கலைஞன் உளஅமைப்பிலும் சமூகத்தின் பொருளாதார அமைப்பிலும் காண முனைவதே அடிப்படை இலக்கிய விமர்சனமாகும் என்று கூறியுள்ளார்.

Only basic literary criticism is that which traces the origin of the work of in the psy-

hology of the indidvidual and in the economic structure of the society-H Read.

எனவே இலக்கியம்பற்றி ஆராய்கின்றபொழுது இலக்கியத்துடன் நேரடிசம்பந்தப்படாத வாழ்க்கை பற்றிய அடிப்படை உண்மைகள் இடம் பெறுகின்றன என்பது தெரிகின்றது. நேரடியாகவல்லாது மறைமுகமாகச் சம்பந்தப் பட்டிருப்பவற்றை உணராததனுலேயே திரு சி சு. செல்லப்பா அவர்கள் அவ்வாறு முக்கியமான அடிப்படை விஷயங்களின் தொடர்பினை அறியாது, அவற்றை, 'இலக்கியப் புறம்பான அக்கறைகள்', என்று ஒதுக்கித் தள்ளினர் என்பது தெரிகின்றது. ஒரு கவிதையினை எடுத்து ஒவ்வொரு சொற்களாக ஆராய்ந்து அதை ஆசிரியரது உணர்வுடன் தொடர்வுபடுத்திக் கவிதைக்குள் 'உள்நின்று' விமர்சனம் செய்த லீவிஸ் அவர்கள் கூட உண்மையான இலக்கிய ஆர்வமென்பது மனிதனைப் பற்றியும், சமூகத்தைப் பற்றியும் நாகரிகத்தைப் பற்றியும் கொள்ளும் ஆர்வ மென்றும் அதன் எல்லையை வரையறுக்க முடியா தென்றும் சொல்கிறார்.

To insist that literary criticism is or should be, a specific discipline of intelligence is not to suggest that a serious interest in literature can confine itself to the local analysis associated with "Practical critcism"-to the scrutiny of the "words of the page" in their minute relations, their effect on imagery and so on: a real literary interest is an interest in man society and civilisation and its boundaries cannot bc drawn - F. R. Leavis, Scrutiny xill, 78—quoted in "the modern age."

எனவே இலக்கியத்தின் கருப்பொருளான வாழ்வையும் வாழ்க்கைப் பிரச்னைகளையும் ஆதாரசுருதியாகக் கொண்டு இலக்கியத்தையும், இலக்கிய கர்த்தாக்களையும் மதிப்பிடுதல் "இலக்கியப் புறம்பான விஷயமாகாது" என்பது நன்கு தெளிவாகின்றது.

தமிழ்நாட்டில் இன்றிருக்கும் விமர்சன முறையைப் பற்றி எழுதும்பொழுது, திரு. க. நா. சுப்ரமண்யம் அவர்கள் "காலக்ஷேப விமர்சனம்" என்னும் தொடரினை "ஹிந்து" பத்திரிகையில் வெளிவந்த ஒரு விமர்சனக் கட்டுரையில் பாவித்துள்ளமையும் நாம் மறந்து விடுதல் கூடாது. சமுதாயக் கண்கொண்டு இலக்கியத்தைப் பார்க்காத திரு. க. நா. சுப்ரமண்யமே தமிழ் நாட்டில் இருக்கும் விமர்சனமுறையைக் கண்டித்திருக்கிறார், எனவே சமீப காலத் தமிழ் இலக்கிய விமர்சன வரலாற்றை அறிந்தவர்கட்குக் கைலாசபதியின் இச் சொற்பிரயோகம் எந்த முறையிலும் ஆச்சர்யத்தினைத் தராது. விமர்சனத்துறையில் காணப்படும் குறைகள் பற்றிய முறைப்பாட்டு வளர்ச்சியாகவே இதனை நாம் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

"கலையில் ஒரு பிரிவான இலக்கியம் முதன்மையாக ஒரு ரசனைக்கு உரிய துறையாக இல்லாமல் வேறு எதுக்கு உரியதாக இருக்கும் என்று நம்மால் நிதானிக்க முடியவில்லை" என்று சொல்வதன் மூலம் இலக்கியம் ரசனைக்குரியதே. வேறொன்றுக்குமல்ல என்று திரு, செல்லப்பா கூறுகின்றார். 'கலை கலைக்காவே' என்ற கொள்கையினர் கூட இலக்கியம் ரசனைக்காவே என்று இவ்வாறு துணிந்து கூற மாட்டார்கள் என்பது துணிவு. ரசனை என்பது பற்றி திரு. செல்லப்பாவின் கருத்து என்னவென்று நமக்குக் கட்டுரையில் தெரியவில்லை. என்றாலும் அகராதி தரும் கருத்திற்கு எதிரான கருத்துடையதாக இருக்க முடியாது என்பது மாத்திரம் திண்ணம், இரசனை என்னும் சொல்லிற்கு "சுவைபார்த்தனுபவித்தல்" என்றும், "சுவை" என்றும் "இரசித்தல்" என்பதற்கு "ருசியை அனுபவித்தல்," "இனித்தல்" என்றும் கருத்துக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றது. திரு, செல்லப்பா அவர்களே "இலக்கியம் பற்றி ரசிக விமர்சனம் தான் இருக்கமுடியும்" என்று அழுத்தம் திருத்தமாகச் சொல்லுகிறார். அப்படியானல் இலக்கிய சுவைறிதலும் எவ்வாறு சுவைப்பதென்று தீர்மானிப்பதேயாகும். நாம் முன்னர் பார்த்த விமர்சன நோக்கங்கள் எதுவுமே இக் கருத்தினை ஆதரிக்காது என்பது நன்கு தெரிகின்றது. ஆத்மீகவாதிகள் கூட இலக்கியம் என்பது உள்ளத்தைப் பண்படுத்தி உயர்ந்த நிலைக்கு ஆற்றுப்படுத்துவது என்பர். இலக்கியம் சுவைக்க எனச் சொல்பவர்கள் "பொஹீமியன்ஸ்" (Bohemians) எனப்படும், உணர்ச்சிக் கட்டற்றவர்களேயாகும். திரு. சிதம்பர சுப்பிரமண்யன்கூட இக்கருத்தினை ஒத்துத் கொள்ளமாட்டார். வெறிகிளம்பவேண்டுமே என்பதற்காககுடித்தல்போன்று சுவைப்பதற்காக இலக்கியம் என்றும் நிற்காது, சுவைப்பதனுல் ஏற்படும் பயன் யாது? சுவைக்கும் அந்தப் பண்புகள் எவ்வாறு தோன்றின? அதனை ஆசிரியர் எவ்வாறு கையாண்டுள்ளார் என்பன போன்ற கேள்விகள் கூட ரசிகவிமர்சனத்தில் இடம் பெறுது.

ரசிக விமர்சனம்தான் இலக்கியத்திற்குரியது என்றால், இலக்கியத்தால் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கட்கு நாம் எவ்வாறு நியாய அமைதி கூறுவது? அன்று வாழ்க்கையைக் கட்டுப் படுத்தும் மத இலக்கியங்கள், சமூகப்புரட்சியை தூண்டிவிட்ட இலக்கியங்கள் இக்கண்ணேட்டத்தில் பெறும் இடம் யாது? இலக்கியத்தில் உள்ள சுவைதான் இதற்கெல்லாம் காரணமா? அல்லது சுவைபடச் சொல்லப்பட்ட பொருள் காரணமா? பொருள்தான் என்பதைத் திரு. செல்லப்பா மறுக்கமாட்டார். எனவே, சுவை என்பது உத்தியே தவிர முக்கிய விஷயமல்ல என்பது தெளிவாகின்றது. எனவே சுவையறி விமர்சனம் என்பது கயிற்றை விட்டு வாலைப்பிடித்த கதையாகவல்லவா ஆகிவிடுகின்றது. சுவையாகச் சொல்லப்படும் பொருளை விட்டு விட்டுச் சுவையையே முக்கியமாகக் கொண்டால் இலக்கியத்தை விளங்கிக் கொள்ள முடியுமா என்பதை நாம் ஆராய்ந்து பார்த்தலவசியம்.

மேலும் தொடர்ந்து அது (ரசிகவிமர்சனம்) அழகியல் அடிப்படையில்தான் இயங்கமுடியும்' என்று சொல்கின்றார். ஆங்கிலத்தில் Aesthetics எனக் கூறப்படுவதையே அழகியல் என இவர் கொள்கிறார் என்று நம்புகிறோம். தமிழ் இலக்கிய விமர்சனங்களில் அடிக்கடி குறிக்கப்படும் 'கலையம்சமே' இது. முருகுணர்ச்சி அல்லது அழகியல் எனப்படும் இதனை எடுத்துக்கொள்ளப்படும் இலக்கிய ஆக்கத்திற்குப் புறம்பான ஒன்றாகக் கொள்ளக்கூடாது என்பதை மாத்திரம் மனத்திருத்தல் அவசியம்.

We wish to stress very strongly that the aesthetic value of a poem does not lie as is some

times implied in the separate parts which make up the poem, in the owel and consonant music, for instance, or in the use of figures of speech; nor does it lie in the attractive subject matter; nor again - any more than style - in some "Nameless Grace" which exudes from the poem like an odour; it is not an extra something, like the icing on a cake, to cure the reader to think about the writer's thoughts and to feel his feelings the aesthetic value of the poem is the worth of the whole thing when experienced reponded to as completely as possible by the reader:The aesthetic pleasure is the pleasure of experiencing the poem as a whole, of responding to it as completely as possible(Alec King and Martin Ketley In the control of language.)

இனி, இலக்கியமும் பொருளும் பற்றிய திரு, செல்லப்பா கூறியுள்ளதை எடுத்துக்கொள்வோம். பொருள் என்பதற்கு உள்ளடக்கம் (content) எனும் கருத்தை எடுத்துக் கொண்டாரா அல்லது உணர்த்தப்படும் பொருள் (meaning) என்னும் கருத்தை எடுத்துக் கொண்டாரா என்பது ஐயத்திற்குரியதாவே தோன்றுகின்றது. விஞ்ஞானம், தத்துவம், கலை என்று தனித் தனியே பேசுகிறபொழுது உணர்த்தப் பெறும் பொருளையே முக்கியமாகக் கருதுகின்றார் என்று தோன்றுகின்றது. ஆனால் இலக்கியம் பற்றிச் சொல்லும் பொழுது "இலக்கியத்தில் ஓர் அளவுக்கு. ஏனென்றால் அங்கே அறிவுரீதியாகக் கொள்ளப்படும் எழுச்சி நிலைகளை எழுப்ப ஏதுவாக உள்ள பல் வேறு சாதனங்கள் கலக்கின்றன" என்று சொல்கிறார். அப்படியானால் எழுச்சி நிலைகளை எழுப்ப ஏதுவாக உள்ள பல்வேறு சாதனங்களுக்குப் பொருள் இல்லையா? ஓர் அளவுக்குத்தான் பொருள் உண்டு என்றால் எந்த அளவுக்கு இல்லை? இலக்கியத்தில் பொருளுக்குரிய இடம் பற்றி நடக்கும் விவாதத்தில், தமது முடிவுரையைத் தொகுத்துக்கூறும் பொழுது, ஓர் அளவுக்குப் பொருள் இருக்கவேண்டுமென்பது பற்றித் தீர்க்கமான கருத்து இல்லாமலே முடிவுரை சொல்வதா? இவ்வாறான பல கேள்விகள் எழுகின்றன. ஆனால் கைலாசபதி 'பொருள் மரபும் விமரிசனக் குரல்களும்' என்ற கட்டுரையில் பொருள் என்னும் சொல்லால் உள்ளடக்கத்தையே (content) கருதியிருக்கிறார் என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக் கனி. திரு. செல்லப்பாவும் இதனை நன்கு விளங்கியுள்ளார் என்பது 'முகத்தில் கண்கள் முக்கியம் என்றால் மூக்கு காது இன்றியமையாததன்று என்று ஆகும் —என்று ஒருவர் முடிவு கட்டிவிட்டால்' எனும் வாக்கியத்தின் மூலம் தெரிய வருகின்றது. இன்னும் முன்னர் வடிவம் (form) பற்றிய பிரச்னை தோன்றியுள்ளதானலும் உருவமும் உள்ளடக்கமுமே (form and content) அதிகாரப்பட்டு நிற்கும் பிரச்னையாகும். இலக்கியத்தில் உருவம் வேறு உள்ளடக்கம் வேறு எனக்கொள்ளுதல் தவறான ஒரு கொள்கையாகும். உள்ளடக்கமே உருவத்தை தீர்மானிக்கிறதென்றும் உருவம் உள்ளடக்கத்திற்கு ஓர் அமைப்பினைக்கொடுக்கிறதென்றும் உண்மையில் ஆராயுமிடத்து உள்ளடக்கத்தையே முதலில் ஆராயவேண்டுமென்றாலும், இரண்டையுமே ஒரே சமயத்தில் தீர்மானித்தல் அவசியம் என்றும் ஜேம்ஸ் ரீவ்ஸ் கூறுகிறார்.

Content determines form and form modifies content. Although it is usually easier and more logical to examine content first and then form, we must keep both in mind simultaneously (James Reeves.)

இவற்றில் ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிரிப்பின் ஆக்கம் சிறக்காது. உருவத்திற்கும் உள்ளடக்கத்திற்குமுள்ள தொடர்பு பற்றியும், தமிழ் இலக்கியத்தில் அது எவ்வாறு காணப்படுகின்றது என்பது பற்றியும் குழந்தை ஒரு தெய்வம்' எனும் சிறுகதைத் தொகுதிக்கு எழுதியுள்ள முன்னுரையில் விளக்கமாகக் குறித்துள்ளேன்.

"இலக்கியத்தில், ஒவ்வொரு காலப்பிரிவிலும், அவ்வக்கால இலக்கியக்காரர் சொல்ல விரும்புவதற்கு வாய்ப்பாக அமைகின்ற சொல்லுகிற முறைமை' தான் உருவம் என்பதாகும் 'சொல்லுகின்ற முறை' என்பது சொல்லப்படுவதைக் கொண்டு தீர்மானிக்கப் படவேண்டுவது என்பதை எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்வர். சொல்லப்படுவது மாறுகின்றபொழுது, சொல்கின்ற முறைமையும் மாறவேண்டுவது அவசியமாகின்றது. அப்படி அது மாறாமலிருக்குமானால், சொல்ல விரும்புவது முழுவதையும் சொல்லிவிட முடியாதும் போய்விடலாம்! அல்லது சொல்ல விரும்புவதைத் தெளிவுறச் சொல்லிவிடமுடியாதும் போய்விடலாம். (குழந்தை ஒரு தெய்வம்: முன்னுரை)

எனவே இலக்கியத்திலுள்ள பொருளையும் வடிவத்தையும் பிரித்துத் தனித்தனி அம்சங்களாகப் பார்த்துள்ளமை விமர்சன மரபிற்குப் பொருந்தாது என்பது தெட்டத் தெளிவாகின்றது.

தண்டியலங்காரம் பன்னிருபாட்டியல் போன்ற இலக்கண நூல்களில் காப்பியம், உலா, ஆற்றுப்படை போன்ற இலக்கிய உருவங்கள் (form) பற்றி எழுதப்பட்டிருக்கின்றனவே யென்று எவராவது சொன்னால், அப்பிரபந்த முறையில் சொல்லப்படவேண்டிய பொருள் (content) பற்றியே அவ்விலக்கணங்கள் கூறுகின்றன என்பதையும், குறிப்பிட்ட அப்பொருள் (content) இல்லையேல் அவ்வுருவம் (form) பூர்த்தியடையாதுஎன்பதே அதன் கருத்து என்பதையும் அறிவார்களாக

இலக்கியத்தில் பொருளுக்கு இடமுண்டு என்று திரு. சி. சு. செல்லப்பா அவர்களும் ஒத்துக்கொள்கின்றார். ஆனால் அது 'ஒரு அளவுக்கு' மாத்திரமே என்றார். எந்த அளவுக்கு? அதற்குப் பதில் தரப்படவில்லை. உருவம் ஒரு அளவுக்கு, பொருளும் ஒரு அளவுக்கு என்ற முறையில், இலக்கியத்தை ஏதோ ஒரு கலவைப் பொருளாக அவர் நினைக்கின்றாரோ தெரியவில்லை. வேறெந்த நூலில் இல்லாவிட்டாலும் கூட, அவர் தாம் எழுதிய "வாடிவாசல்" என்னும் அந்த நல்ல நாவலில் எந்த அளவுக்குப் பொருள் இருக்கிறது எந்த அளவுக்கு 'எழுச்சி நிலைகளை எழுப்பும் சாதனங்கள்' இருக்கின்றன, அச்சாதனங்கள் நூலின் உள்ளடக்கத்தோடு சம்பத்தப்படாது நிற்கின்றனவா என்பதை விளக்குவாரேயாயின் நாம் அவர் கருத்தை ஏற்றுக் கொள்ளலாம்.

உருவமும் உள்ளடக்கமும் என்ற தலைப்பில், எழுத்தின் 15வது இதழில் வெளியான திரு. ரகுநாதன்

அவர்களது கட்டுரையின் இறுதிப் பாகத்தினை நினைவு றுத்திக் கொள்ளுதல் நலம். ' உருவமும் உள்ளடக்கமும் என்ற இவ்விரு அம்சங்களையும் நாம் துண்டுபட்டு நிற் கும் தனித்தனியான அம்சங்களாய் பார்க்கவேண்டிய தில்லை. இரண்டும் ஒன்றுக் கொன்று அவயவ சம்பந் தம் கொண்ட அம்சங்களே. நல்லதொரு உள்ளடக்கம் இல்லாவிட்டாலும் ஒன்று கலையாவதில்லை. அதே போல் நல்ல தொரு உருவ அமைதி அமையாவிட்டாலும் கலை காட்சி தருவதில்லை. எனவே நாம் எப்போதும் உருவம். உள்ளடக்கம் இவ்விரண்டின் தன்மைகளையும் உணர்ந்து இரண்டுக்குள்ளும் ஒரு ஐயக்யத்தையும் பரஸ்பரமான பாந்தவ்யத்தையும் ஏற்படுத்த முயல்வோம்.''

'எழுத்து' வாசகர்களும் ஆசிரியரும் ஆங்கில விமர்சன முறைமையே அடியொற்றி விமர்சனஞ் செய்து வருகின்றவர்களானமையிலேயே இக்கட்டுரையில் மேற்கோள்கள் யாவும் ஆங்கில இலக்கிய விமரிசன நூல்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்டுள்ளன. 'இலக்கியப் புறம்பான விஷயங்களை' இலக்கியத்திற்குள் கொண்டு வராத விமரிசகர் எனத் திரு சி. சு. செல்லப்பா போன் ருேர் கருதும் விமர்சகரது நூல்களிலிருந்தே இம்மேற் கோள்கள் எடுக்கப்பட்டுள்ளன. இலக்கியத்தைச் சமூ கத்தின் விளைபொருளாகவும், சமூகத்தை நெறிப்படுத் தும் சக்தியாகவும் காணும் ஆங்கில விமரிசகர்கள் இக் கட்டுரையில் இடம் பெறவில்லை. தமிழ் இலக்கிய மர பில் காணப்படும் விமர்சன மரபுகொண்டும் இப்பிரச் னையை இக்கட்டுரையில் ஆராயாது விட்டுள்ளோம். காரணம் கைலாசபதி சொன்னதே.

(புதுமை இலக்கியம்
பிப்ரவரி ஏட்டிலிருந்து)

இரவிலே சந்திப்பு

ரொபேட் ப்ரௌனிங்

நரை படர்ந்த கடல், கரிய நெடுநிலம், கீழ் வானத்தில்
அரைமதியம் பெரிதாகப் பொன்மயமாய் அமர்ந்திருக்கும்.
வள்ளத்தின் முன்வளைவைப் பற்றி மணல் மெதுங்
கலிடைத்
தள்ளிநான் அதன் விரைவைத் தணிக்கையிலே, துயில்
கலைந்து
நெருப்பெடுக்கும் அலைச்சுருள்கள்-சிறியவைகள்
துணுக்கமுறும்.
பின்னர் ஒரு மைல் நீளம் கடல்மணக்கும் வெதுவெதுப்பு
மூன்று வயல் தாண்டியதும் தோன்றும் ஒரு
கமத்தோட்டம்,
சாளரத்து மூடியிலே தட்டலொன்று; தீக்குச்சி
கீறியதும் துள்ளி எழும் நீல நிறச் சுடர், இதயம்
ஒன்றுக்காய் இன்னொன்று துடிக்கின்ற ஒலிப்பைவிட
உவகையிலும் பயத்தினிலும் தணிந்தொலிக்கும்
மெலிந்த குரல்.

(மொழி பெயர்ப்பு : முருகையன்)

வ. வெ. சு. அய்யரின் விமர்சன நோக்கு

(75-ஆம் பக்கத்தொடர்ச்சி)

ஏற்படும் பேருணர்ச்சி ஆகியவை ரசனை வழி விளைவுகள்.

எனவேதான் 'இலக்கியத்தில் உணர்ச்சி ரீதியாக கொள்ளப்படும் எழுச்சி நிலைகளை எழுப்ப ஏதுவாக உள்ள பல்வேறு சாதனங்கள் கலப்பதால் அவைகளின் தனித்தனி இயல்புகளின் இயைவால் உருவாகிற கோவைதான் இலக்கியம்;அது முதன்மையாக (முதன்மையாக என்பதை அழுத்துகிறோம்) ரசனைக்கு உரிய துறையாகத்தான் இருக்க முடியும் என்று முன்பு குறிப்பிட்டிருந்தோம். உள்ளடக்கத்தையும் சேர்த்து சுவைக்கிற ரசனைதான் அது. அத்தகைய ரசனை, அகண்டப் பொருளின் சாயை, நிஷ்களங்கமான இதயம், சத்தியத்தில் தோய்ந்த அறிவு, மனித ஜாதியின் சுகதுக்கம், சிலாக்கியமான :பாவங்கள், இது போன்ற பொருள் நிறைவான உள்ளடக்கத்தை அலட்சியப்படுத்தாது. சுவையை உரைகல்லாகக் கொண்டு பார்க்கும் ரசிக விமர்சனம், வடிவம், பொருள் இரண்டையும் சேர்த்தே சுவைக்கும். அய்யர் முறை அதுதான். வடிவத்தை ஒரு 'பொருளைச் சுமக்கும் அலங்காரமான சகடையாகவோ, வாகனமாகவோ' (அன்பர் கைலாசபதி கூறி இருப்பது போல்) கருதவில்லை அய்யர். 'கவிதா லக்ஷணங்கள்' என்கிற அம்சங்கள் ஒருங்கு நிறைந்து இருக்கவேண்டும் என்கிருர். இந்த லக்ஷணங்கள் ஒருங்கு நிறைந்த ஒரு கலை உருவம் வெறும் அலங்காரமான சகடை அல்லது வாகனமாக இருக்கமுடியாது அய்யர் பார்வையில்.

ரசிகமணி டி.கே.சி. சொல்லி இருப்பதுபோல் இந்த லக்ஷணங்கள் 'உண்மையில் அவை அலங்காரங்கள் அல்ல, அங்கங்களே' வ.வெ.சு. அய்யரின் வழியில் ரசிக விமர்சனம் செய்து கம்பராமாயணத்தின் நயங்களை எடுத்துக் காட்டி உள்ள டி. கே. சி. யின் வரிகளுடன் இந்த தலையங்கத்தை முடிக்க விரும்புகிறோம்.

' கம்பருடைய கவிகளைக் கற்க முன்வரும்போது, விஷயம் எவ்வளவோ உயர்ந்ததாய் இருக்கும்; அருமையாய் இருக்கும். அவைகளை அநுபவிக்க வேண்டியதுதான். ' கம்பர் கல்வியில் பெரியவர் ' அல்லவா ?—ஆனாலும் விஷயத்தைவிட அந்த விஷயத்தை எடுத்துச் சொல்லும் முறைதான் முக்கியமானது. சொல்லும் முறை என்ருல் செய்யுளில் உண்டாகும் :பாவ உருவந்தான். விஷயத்திலுள்ள உணர்ச்சி விம்மியே செய்யுளுக்கு :பாவ உருவம் கொடுக்கிறது. அப்படிக் கொடுத்து வந்த செய்யுளே கவி.'

EZHUTTHU Edited and Published by C. S. Chellappa, from 19-A, Pilliar Koil Street, Madras-5.
Printed by M. Ramanatha Rao for Central Press, 97, Big Street, Triplicane, Madras-5.